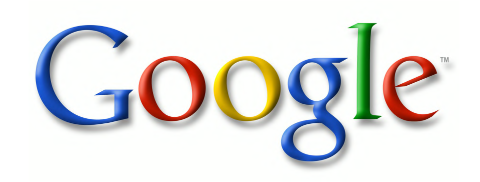
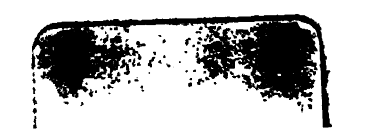


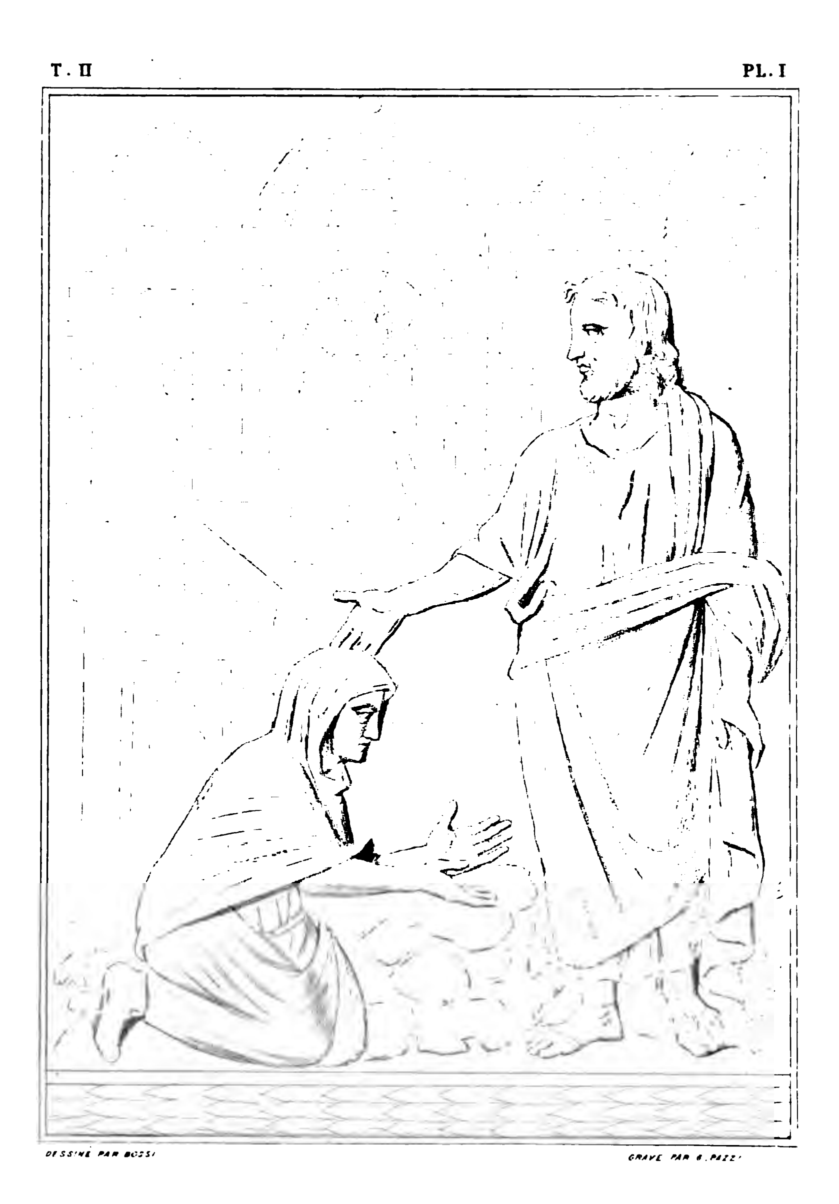


GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.



DESSINÉ PAR BOSSI GRAVÉ PAR G. PAZZI

GROUPE DE PANEAS

d'après un Sarcophage du IV.e Siècle.

IMP. BEILLET, QUAI DE LA TOURNELLE

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES

D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PAR

LE Cte DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT.

TOME II.

PARIS
LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON
RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23.

POITIERS
HENRI OUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE DE L'ÉPERON, 4.

1873

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

DEUXIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'iconographie chrétienne, dans la forme où nous l'étudions, est chez nous, on peut le dire, une science nouvelle, tant elle était délaissée. Le terme même dont nous nous servons pour la nommer, n'avait pas, dans la génération qui nous a précédés, absolument la signification que nous lui accordons aujourd'hui. M. l'abbé Crosnier définit l'iconographie : la science des images[1] ; et cette définition, conforme à l'étymologie (εικων, image ; γραφω, je décris), est répétée par M. l'abbé Bourassé[2]. Mais avant que l'étude ne se fût portée vers les monuments chrétiens, comme elle l'a fait de nos jours, ce terme, beaucoup moins usité, s'appliquait principalement à la connaissance des monuments antiques, « tels que les bustes, les peintures, etc. », dit le *Dictionnaire de l'Académie*. Millin, qui ne le donne

1. Crosnier, *Iconographie chrétienne*, in-8°. Paris, 1848, p. 10.
2. Bourassé, *Dictionnaire d'Archéologie*, grand in-8°. Paris, 1852, T. II, p. 223.

pas dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, paraît l'avoir confondu avec celui d'*Iconologie*, qui en était distinct, l'iconologie étant une science interprétative, tandis que l'iconographie est surtout une science descriptive. Au point de vue où nous nous sommes placé, elles sont liées si intimement l'une à l'autre, que nous ne saurions les séparer, puisqu'il s'agit pour nous, tout à la fois, de connaître les images chrétiennes, de les comprendre et de les apprécier, pour savoir quand et comment il faut les imiter. Ce n'est pas tout, car notre étude ne se borne pas tellement à ce qui a été fait, que nous ne remontions à des sources plus élevées, afin de voir ce qui peut se faire. Toutes les manières de représenter Dieu, la sainte Vierge, les Anges, les Saints, et de rendre par des images les pensées chrétiennes, sont comprises dans le champ que nous avons entrepris de parcourir. Nous considérons les images et toutes les représentations de l'art, comme constituant une sorte de langage, et l'iconographie comme étant la science de cette langue. Pour bien comprendre cette langue et la bien parler, il est nécessaire d'avoir une idée juste tout à la fois des choses et des termes; et nous ne parlerons pas des termes, c'est-à-dire des représentations plus ou moins consacrées par l'usage, sans nous être mis en état d'en apprécier la valeur, par un exposé sommaire sur la nature et le caractère des êtres, des hommes et des choses auxquels on les applique.

M. l'abbé Crosnier dit que l'iconographie peut être considérée sous un double rapport : 1° comme science pratique; 2° comme science théorique; et il n'embrasse dans son ouvrage que la science théorique. Quant à nous, on voit que nous nous sommes mis dans l'obligation de traiter de l'une et de l'autre, et par conséquent, pour ne pas donner trop d'extension à notre tâche, nous nous efforcerons de condenser les faits généraux, plus que nous ne nous attacherons à multiplier l'exposition des faits particuliers.

Avant le mouvement qui, à l'époque de la Renaissance, s'est développé au sein de la société chrétienne, et particulièrement parmi les artistes, dans le sens d'un esprit d'individualisme, la science de l'iconographie n'était pas connue sous ce nom ; mais, en fait, des notions de cette nature étaient traditionnellement transmises d'école en école. Il ne faut pas croire cependant que rien de complet et de fixe ait jamais existé dans ce genre. Un traité comme celui du moine Athonite Denis eût toujours été impossible en Occident; ce traité même est véritablement très-curieux, et nous devons une grande reconnaissance à M. Didron pour la publication qu'il en a faite; il explique bien des choses, et sert de terme de comparaison pour beaucoup d'autres : mais, dans son sec laconisme, il laisse entières un très-grand nombre de questions, et ne pose pas

un principe pour les résoudre. Dans l'Église romaine, nous avons la vie; on voit trop, dans l'Église grecque, qu'elle n'y est plus. C'est par un effet de cette séve toujours vivante au sein du catholicisme, que nous pouvons, après trois siècles, relever la science des images de l'oubli où les plus brillants succès, remportés d'ailleurs dans les arts, ne justifient pas les artistes de l'avoir laissée si longtemps.

Il en résulte que ces chefs-d'œuvre d'imagination, de vie, de relief, de couleur, de vérité naturelle, qui peuplent nos musées et nos plus célèbres collections de gravures, nous seront de peu de secours; le fil traditionnel des pensées chrétiennes se serait plutôt maintenu dans les imparfaites images dont le pauvre ouvrier ornait son échoppe, et que la jeune fille aime à rencontrer en feuilletant ses livres de prières; et nous ne dédaignerions pas les renseignements que l'on pourrait tirer d'une série de ces humbles productions. Qu'il est douloureux cependant, de voir de si nobles sujets et de si saintes pensées exposés aux grossières déviations et aux puériles inepties d'une petite industrie toute mercantile !

Parmi les tentatives de notre temps pour relever les arts dans le sens chrétien, il faudra toujours attacher un grand prix à celles qui ont été faites par la Société de Dusseldorf, principalement, en faveur de l'imagerie populaire. Mais il est bien fâcheux que l'impulsion ainsi donnée, au lieu de se maintenir avec une pieuse gravité, par la reproduction d'un certain nombre de bons types reconnus comme tels, qu'ils proviennent des anciens maîtres ou des compositions de quelque artiste moderne, se soit éparpillée en pitoyables efforts pour produire chaque année des miévreries nouvelles.

L'étude que nous entreprenons n'aurait-elle d'autres résultats que de mieux fixer le goût et les idées de quelques-uns des auteurs et des propagateurs des moindres images, que nous croirions avoir été suffisamment récompensé de notre travail.

La manière de représenter les vérités de la religion et les saints personnages offerts par elle comme nos protecteurs et nos modèles se transmettait autrefois traditionnellement dans les écoles. Mais toutes les écoles ne suivaient pas une voie absolument identique; elles se distinguent par des différences de temps, de lieux, et même de courants dans les mêmes temps et les mêmes lieux, principalement quand les moyens pratiques de représentation dépendaient d'industries différentes: une école d'émailleurs pouvait avoir des traditions iconographiques puisées à des sources bien différentes de celles, par exemple, de l'école contemporaine des tailleurs d'images; mais il arrivait aussi qu'elles se pénétraient réciproquement de leurs traditions propres. Il n'y avait pas immobilité dans

l'esprit humain par rapport à la représentation des vérités religieuses : au contraire, l'étude des monuments, soit que l'on se porte vers l'Église primitive, soit que l'on descende au moyen âge, accuse une grande activité de l'intelligence et de l'imagination; mais le mouvement se produisait par masses, sans solution de continuité, et de telle sorte que, dans la transition graduelle d'un mode de représentation à un autre, on fît pénétrer dans les germes de l'avenir, quelque chose de la fleur et comme la quintessence des hautes pensées et de la suave poésie du passé.

Il en résulte qu'aucune question iconographique ne saurait être bien traitée et passablement approfondie, si on n'en connaît suffisamment l'histoire. Ces considérations déterminent la marche que nous allons suivre.

Au commencement de chaque étude, nous déterminerons de notre mieux le caractère des hommes et des choses dont la représentation devra nous occuper; nous verrons ensuite comment ils ont été successivement représentés. Il y a quelque chose à prendre dans les œuvres des temps les plus divers; elles nous apprendront tour à tour comment on peut ou rehausser un sujet par la pensée, ou le vivifier par le sentiment, ou l'animer par l'imagination, ou l'embellir par la forme.

La base de nos divisions sera la hiérarchie elle-même des êtres que l'art chrétien est appelé à représenter. Nous nous attacherons d'abord à Dieu, l'Être par excellence : à Dieu en tant que Dieu, puis à l'Homme-Dieu. Viendront ensuite la sainte Vierge et les Anges; l'homme enfin, et tout ce qui s'y rattache : son âme, sa vie, les associations humaines, ses vertus, ses vices, ses connaissances, etc.

Tous les êtres compris dans cette échelle hiérarchique ne peuvent être représentés au même titre, puisqu'il y en a qui sont de purs esprits dont on ne peut faire que les représentations figuratives. Tel est Dieu d'abord, tels sont les Anges ensuite. Aux bons Anges nous devons joindre les démons. L'âme humaine séparée du corps rentre dans la même catégorie. Les êtres de raison, à leur tour, seront représentés par des allégories.

A l'iconographie de chaque personnage se rattache la représentation de ses actions principales. Mais les actions et les œuvres de Dieu : — la création, les arrêts de sa justice, ses promesses, ses manifestations; les mystères de la venue, de la vie et de la mort de Notre-Seigneur Jésus-Christ, compris dans la sainte Écriture et célébrés dans le cours annuel des fêtes de l'Église, — nous ouvrent un champ si vaste que, si nous le parcourions tout d'abord, nous rejetterions trop loin les études qui doivent être consacrées à la sainte Vierge et aux Anges. Puis n'est-il pas vrai que, de tout temps, les Anges ont été appelés à jouer un rôle dans les drames sacrés? que la sainte Vierge y tient extérieurement la première place,

quand on arrive aux premiers mystères évangéliques? N'est-il pas préférable, en conséquence, que nous nous occupions de la manière de représenter, en général, Dieu, la sainte Vierge et les Anges, avant de voir les occasions particulières où ils doivent être mis en scène? Cette observation admise, en ferons-nous de même l'application aux Saints? Il en est dont le rôle est uniquement ou principalement compris dans le cadre tracé par les livres sacrés: les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes. De ceux-ci, il n'y a qu'un pas pour arriver aux martyrs, le premier d'entre eux étant un des héros des *Actes des Apôtres;* aux docteurs, si souvent associés aux évangélistes pour rappeler l'enseignement chrétien. On ne voudrait pas scinder ce concert où tous, avec les pontifes, les confesseurs, les vierges et les veuves, ils figurent dans l'unité, avec l'admirable variété de leurs accords. D'un autre côté, nous ne pourrions pas convenablement comprendre, dans une partie de nos études, les types généraux des Saints, et rejeter pour chacun d'eux, dans une autre, la représentation des actes de leur vie. L'iconographie des Saints mérite donc d'être traitée dans une partie à part.

Tout considéré, nous avons recherché un mode de division qui permette de rapprocher facilement tout ce qui a le plus de titre pour être uni. Alors cette seconde partie étant consacrée à l'iconographie générale de tous les êtres que nous avons énumérés, on comprendra par quels motifs nous avons réservé la troisième pour celle des mystères, et la quatrième spécialement pour les Saints.

L'étude générale de l'iconographie doit comprendre celle des figures des dispositions, des attributs qui servent à caractériser plus généralement les personnages et leurs actions; et comme ces signes s'appliquent à Dieu lui-même, il importe que nous soyons tout d'abord fixé sur leur emploi, avant de nous engager dans une voie où les cas de les appliquer particulièrement vont, pour ainsi dire, se présenter à chaque pas.

Le nimbe est le plus usuel et le plus important de ces signes iconographiques; il est, avec quelques variétés de forme, devenu commun, après Dieu, à toutes les catégories de personnages qui participent à des degrés divers à sa sainteté : il est donc à propos que nous nous en occupions préalablement, avec tout le développement que notre cadre comporte. Nous ne ferons, au contraire, que réunir des notions sommaires sur les autres attributs, dont l'emploi est aussi varié que le sont les caractères dans les légions d'habitants qui peuplent la cité céleste.

ÉTUDE Ire.

DU NIMBE.

I.

ORIGINE DU NIMBE.

Le nimbe est un signe iconographique, de forme ordinairement circulaire, qui enveloppe la tête et représente la lumière ; confondu avec la couronne, sous le même nom, par un certain nombre d'anciens auteurs, il en diffère toujours en ce point, qu'au lieu de reposer comme elle sur la tête, il est réputé suspendu autour d'elle. Le nimbe et la couronne ont d'ailleurs cela de commun, qu'ils expriment l'un et l'autre une idée de dignité, et il n'est pas absolument rare que, réciproquement, on ait employé l'un de ces emblêmes pour signifier le genre de dignité dont l'expression est devenue propre à l'autre. Aujourd'hui, il ne doit plus demeurer d'équivoque : la couronne est le signe de la royauté, le nimbe celui de la sainteté. Si l'on attribue quelquefois la première aux Saints, c'est que véritablement ils règnent dans les cieux ; et s'il était encore permis de gratifier les princes du second, il faudrait qu'on le fît pour exprimer la sainteté du caractère qu'ils tiennent de Dieu ; mais, si la chose a été permise autrefois, il importe d'observer la règle reçue désormais, de réserver le nimbe uniquement pour les Saints canoniquement proclamés tels par l'Église. Autre, en effet, dans une langue, est la question d'origine et d'étymologie, autre la signification définitive des termes.

Le nimbe a été en usage même chez les peuples de l'antiquité profane, et depuis l'ère chrétienne, au sein du paganisme, quand il n'était pas encore ou qu'il était peu usité dans l'Église. Il nous paraît superflu d'entrer en discussion sur les diverses opinions émises quant à son origine : quelles que soient les circonstances accidentelles qui aient pu avoir une influence à son égard, quand le nimbe a pris racine et qu'il s'est propagé comme signe de la divinité ou de quelque haute puissance dérivée d'elle,

c'est en raison de la double signification attachée partout et toujours à la lumière et à la tête humaine. Que le soleil personnifié ait paru avoir plus spécialement des droits à le porter, qu'on le lui ait donné quand il a été représenté sous le symbole du phénix [1] : le principe admis, rien ne doit paraître plus naturel. L'on s'explique également bien que le nimbe ait pris alors, soit la forme rayonnante, soit la forme sphérique, le soleil qui rayonne étant un globe lumineux, et cette dernière forme, féconde elle-même en idées, étant aussi propre à la tête.

Il ne paraît pas cependant que, hors des représentations propres au soleil, la pensée principale ait été, par l'attribution du nimbe, de revêtir, en quelque sorte, les personnes, de cet astre, source de la lumière : le nom même de nimbe semble indiquer une nuée lumineuse, qui en réfléchit seulement les rayons.

Quand les chrétiens ont commencé à se servir du nimbe, ils l'ont fait en l'honneur de Celui qui a dit de lui-même, qu'il était la lumière; et si, d'une part, ils ne pouvaient ignorer l'usage qu'on en faisait dans le monde social au milieu duquel ils vivaient, on se demande, de l'autre, si, pour se l'approprier, ils n'avaient aucun besoin de ces exemples : la sainte Écriture est pleine d'expressions figurées, relatives au rayonnement de la tête : la gloire de Dieu, dans l'Exode, dans Ézéchiel, se manifeste par une splendeur physique, par un feu ardent [2]; l'Ancien des jours, dans la vision de Daniel, laisse échapper de sa face un fleuve de feu [3]; la *cornuta facies* [4] de Moïse n'a pas une autre signification; l'*immarcessibilis gloriæ corona* promise par saint Pierre, le soleil donné pour vêtement dans l'Apocalypse, sont évidemment des allusions à la même image [5]. Il est très-concevable, cependant, que les chrétiens aient emprunté au langage symbolique de leur temps, la forme particulière du disque, pour exprimer des idées puisées dans leur propre fonds. Quand ont-ils commencé à le faire ? Aussitôt probablement qu'ils ont pu honorer publiquement la personne du Sauveur dans son image, c'est-à-dire au IVe siècle, et on n'a pas de preuves qu'ils l'aient fait auparavant.

Le nimbe se rencontre sur un assez bon nombre de fonds de verre à figures dorées, trouvés dans les catacombes : Marangoni, principalement,

1. Le 2e volume de la *Roma sotterranea*, de M. de Rossi, nous a fait connaître (p. 313) quelques exemples du phénix nimbé dans les catacombes chrétiennes. Quand nous parlons plus loin du premier usage du nimbe parmi les chrétiens, nous l'entendons de son application à des figures humaines.

2. Exode, XXIV, 17 ; Ezech., VIII, 2, 3; IX, 3; X, 2.

3. Dan., VII, 9.

4. Exode, XXXIV, 30.

5. I Petr., V, 4 ; Apocal., I, 16.

insiste beaucoup pour faire remonter au moins une grande partie de ces monuments à l'ère des martyrs, en ayant observé quelques-uns sur lesquels il a cru reconnaître des taches de sang[1]; mais il ne dit pas expressément si ceux-là mêmes offraient des exemples du nimbe, et on regarde aujourd'hui comme plus probable que ces verres, servant aux agapes, furent employés dans leur intégrité pour ces fêtes religieuses ou semi-religieuses, tant qu'elles ne furent pas définitivement interdites, et comme signes tumulaires, pendant la même période, dans l'état où nous les voyons : de sorte qu'on ne peut en tirer aucune induction capable de trancher la question de l'antiquité du nimbe chrétien, au delà de l'époque assignée.

Au IVe siècle même, si M. de Rossi n'était venu à notre aide, il nous eût été difficile d'en citer sûrement des exemples, comme appartenant à ce siècle. La pierre sépulcrale découverte par Marangoni, et représentant le don du volume gravé au trait, nous paraît y remonter; mais nous n'en avons pas la certitude. Grâce au *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, nous nous appuyons avec plus de confiance, pour constater cette antiquité du nimbe, sur les peintures du cimetière de Prétextat, représentant la prédiction du reniement de saint Pierre, et le Christ entouré des vierges sages et des vierges folles[2]; sur cette ancienne mosaïque de l'église de Sainte-Pudentienne, représentant saint Pierre entre deux brebis, dont Ciaconius a conservé un dessin, et sur les peintures du cimetière de Domitille, dont Marangoni a donné une mauvaise gravure[3].

D'ailleurs, le nimbe est si bien en possession du terrain au Ve siècle, que, fût-on réduit aux seules données de cette époque, on croirait difficilement que son introduction y fût nouvelle. Le Christ et l'agneau (pl. II, fig. 4) le portent dans la peinture du cimetière des saints Marcellin et Pierre, publiée dans les *Annales archéologiques*[4], de même que sur la pierre de Marangoni; il règne dans les mosaïques de Rome et de Ravenne, classées par Ciampini[5], de 400 à 472; et s'il en est quelques-unes des premières dont l'on pourrait contester l'autorité, à raison des réparations dont elles ont été l'objet, les secondes sont demeurées généralement intactes; nous ne ferions d'exception que pour celle de l'ancienne église de Sainte-Agathe, la seule que nous n'ayons pu observer de

1. *Acta sancti Victorini*, in-4°. Roma, 1740, p. 39.

2. *Bulletin d'Archéologie*, 1863, p. 77. Voyez notre pl. II, fig. 1.

3. *Ibid.*, 1867, p. 44. — Marangoni, *Acta sancti Victorini*, p. 40.

4. *Ann. arch.*, T. XXII. Nous la reproduirons pl. XX, d'après le dessin original.

5. *Vetera Monimenta*, T. I, pl. XLVI, XLVII, XLIX, LI, LX, LXI, LXVI, LXVII, LXVIII, LXX, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII; *de Sacris ædificiis*, pl. XXXII. — Valentini, *Basilica liberiana*, p. LXI, LXII, LXVIII.

nos yeux, s'il est vrai que le graveur de Ciampini ait été fondé à y faire figurer le nimbe crucifère.

A Rome, d'ailleurs, la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, signée de saint Sixte III, invoquée à ce titre dans la controverse contre les Iconoclastes, donne lieu à une observation décisive : tous les Anges et les animaux évangéliques que l'on y voit figurer y sont nimbés, aussi bien que l'enfant Jésus, tandis que la sainte Vierge ne l'est pas. Si tous ces nimbes, au nombre de 15 ou 18, avaient été ajoutés postérieurement, on ne peut douter que la sainte Vierge n'eût été alors gratifiée de cet insigne. Il faut donc remonter à une époque où la signification du nimbe était encore entendue, comme nous le verrons tout à l'heure, de telle sorte qu'on pût, l'attribuant aux Anges, en priver la Mère de Dieu, alors qu'on la traitait d'ailleurs avec tant d'honneur qu'elle est assise sur un trône, tandis que plusieurs de ces esprits célestes demeurent respectueusement debout autour d'elle, au moment où l'archange Gabriel vient du ciel lui annoncer sa maternité divine.

II.

SIGNIFICATION DU NIMBE.

La signification et l'emploi du nimbe, dans l'art chrétien de l'époque primitive et du moyen âge, paraissent tenir à deux courants distincts : l'un qui avait sa source dans son propre fonds, l'autre qui venait du dehors.

Dans les monuments sur lesquels nous venons de nous appuyer, comme offrant les plus anciens exemples du nimbe, l'on peut observer qu'il est attribué au Christ principalement, mais non pas exclusivement ; nous le voyons sur la tête de saint Pierre, dans la mosaïque qui existait à Sainte-Pudentienne ; sur celles de saint Pierre et de saint Paul, dans la peinture du cimetière de Domitille. Deux fonds de verre offrent des exemples de son attribution à la sainte Vierge [1]; plusieurs autres, gravés également par les soins du R. P. Garrucci, montrent aussi le nimbe sur la tête de saint Pierre et de saint Paul, de sainte Agnès et de personnages indéterminés [2]; ils appartiennent à cette catégorie de monuments dont le savant auteur n'a pas observé les originaux,

1. Garrucci, *Vetri ornati*, pl. IX,, fig. 10, 11.
2. *Id.*, pl. XIV, 6; pl. XXII, 3; pl. XXV, 3, 4.

et dont il ne veut pas en conséquence garantir l'authenticité: il est facile d'admettre cependant qu'aucune erreur, quant au nimbe, n'a été commise par ceux qui les ont publiés les premiers, le fait qu'ils peuvent confirmer étant autrement attesté.

Saint Pierre et saint Paul étaient nimbés dans la mosaïque de Placidie, à Saint-Paul-hors-les-Murs, avant la restauration que l'on pourrait soupçonner de les avoir ainsi distingués : restauration qui a valu à l'Apôtre des Gentils de porter, dans un monument du Ve siècle, l'épée, qui en réalité n'est devenue son attribut qu'au XIIIe siècle. Nous avons observé le nimbe sur la tête de saint Jean-Baptiste, dans la mosaïque représentant le baptême de Notre-Seigneur, dont est revêtue la voûte du baptistère à Ravenne, bien qu'il soit omis dans Ciampini [1].

A considérer l'ensemble des monuments du IVe et du Ve siècle, nous n'en revenons pas moins à cette conclusion : que le nimbe fut d'abord mis en usage généralement comme un attribut propre à la divinité, et qu'il fut quelquefois plus facilement communiqué aux Anges qu'il ne le fut aux Saints et à la très-sainte Vierge elle-même. Nous avons parlé de la mosaïque du grand arc de Sainte-Marie-Majeure ; on peut observer aussi les mosaïques dont cette basilique fut ornée, à la même époque, dans toute la longueur de la nef : on y remarquera que Dieu apparaît avec le nimbe toutes les fois qu'il est représenté ; les Anges le portent également [2], et aucun autre ne participe à ce privilége. On pourrait concevoir quelque doute à l'égard de la figure de la planche LXI de Ciampini ; mais il est probable, à raison même du nimbe qu'elle porte et selon l'opinion de M. Barbet de Jouy [3], que cette figure armée devant laquelle Josué se prosterne, représente un ange tenant la place de Dieu et prêt à combattre pour son peuple, conformément au texte de l'Écriture [4]. Cet ange n'a pas d'ailes : mais les trois anges qui apparaissent à Abraham n'en ont pas non plus, leur caractère céleste étant suffisamment marqué par le nimbe même.

Il semble en effet qu'alors, par le nimbe, on ait voulu surtout exprimer l'idée de quelque chose venant du ciel. Marie, par rapport aux Anges, considérée comme vivant encore de sa vie mortelle, pouvait être traitée comme étant de la terre : mais on pouvait aussi s'attacher à ce qui, en elle, fut toujours céleste, et il ne faudrait pas s'étonner de lui voir le nimbe dans les mêmes circonstances et dans des œuvres d'égale antiquité.

1. *Vet. mon.*, T. I, fol. LXX.

2. *Vet. mon.*, T. I, pl. L, LI, LX, LXI, LXII, LXIV. — Valentini, *Basilica liberiana*, pl. LXII, LXVIII.

3. Barbet de Jouy, *Mosaïques chrétiennes*, p. 16, k.

4. Josué, cap. I.

Nous n'en connaissons pas d'exemple cependant, et sur les deux fonds de verre où nous la voyons nimbée pour la première fois, il est à remarquer qu'elle est représentée en Orante, c'est-à-dire dans un rôle qui se confond, pour ainsi dire, avec la personnification de l'Église; cette observation s'étend à la figure nimbée de sainte Agnès, qui, représentée dans les mêmes conditions, ne se distingue que par le nom dont elle est accompagnée. Aucune des images primitives de la sainte Vierge, dont M. de Rossi a fait l'objet d'une publication spéciale, ne porte le nimbe [1], et nous ne savons si, à part les deux fonds de verre dont nous venons de parler, il en existe aucune qui, le portant, soit plus ancienne que celle de la mosaïque du v[e] siècle, à Saint-Apollinaire *in Classe* de Ravenne : or, là il est commun à Marie et à la nombreuse rangée de Saintes qui, à la suite des Mages, viennent rendre hommage à son divin Fils [2].

Saint Pierre, sous le rapport du nimbe, paraît donc avoir été d'abord plus favorisé que Marie, et il en est de même de saint Paul, quand il est associé à saint Pierre. Songez d'ailleurs à la grandeur du ministère de saint Jean-Baptiste dans le baptême de Notre-Seigneur, où, pour la première fois, il apparaît nimbé : vous comprendrez alors que, conformément à son caractère bien connu, l'art chrétien primitif se soit proposé, dans l'attribution du nimbe, non pas précisément aucune dignité ou glorification au point de vue personnel, mais plutôt la délégation divine, le ministère sacré, la qualité éminente : la virginité, par exemple, personnifiée dans un Saint ou une Sainte, mais comme un patrimoine de l'Eglise prise en général, et comme exprimant une certaine assimilation avec son divin Chef; et ce serait dans ce sens surtout que l'usage s'en serait étendu successivement à tous les Saints, parce qu'ils font revivre en eux la personne sacrée du Sauveur.

On se rendra mieux compte encore de la signification et de la propagation du nimbe dans l'art chrétien primitif, en comparant son usage avec celui des autres signes d'une valeur analogue, auxquels il finit par se substituer uniquement, et qui ont concouru, par conséquent, à fixer son sens iconographique. Ainsi, sur un fond de verre, le monogramme du Christ, que nous verrons jouer un rôle important dans la formation du nimbe crucifère, est appliqué derrière la tête de saint Laurent, assurément comme pour dire de lui *alter Christus* [3]. Sur le sarcophage qui, à l'entrée de l'église de Saint-Trophime d'Arles, offre la scène du don du volume, tous les apôtres ont la tête surmontée d'une couronne de fleurs ou de

1. *Imagini scelte della B[a] Virgine Maria tratte delle catacombe*. Roma, 1863.
2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXVII.
3. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XX, fig. 1.

feuillage (*voir* notre planche III, fig. 6). Or, c'est une couronne semblable qui est substituée à la couronne d'épines, sur le sarcophage du musée de Latran représentant plusieurs scènes de la Passion que nous mettrons (pl. V) sous les yeux de nos lecteurs. Dans un grand nombre d'autres monuments c'est aussi sous cette forme que la couronne est offerte au Christ vainqueur [1].

Lorsque le nimbe prenait, dans l'Eglise, cette signification divine ou presque divine, il avait acquis le privilége de représenter, dans un certain ordre de monuments civils, dans les monnaies impériales, par exemple, la puissance en général, et plus particulièrement la puissance publique : on cite à cet égard un grand nombre de médailles de Constantin, de Crispus, de Fausta, de Constance [2]. Les empereurs de Constantinople, dit M. Didron, d'après Montfaucon, ont toujours mis le nimbe à leurs images, jusqu'à la prise de cette ville par Mahomet II, en 1455 [3] ; il ne faut pas plus s'en étonner que de la prodigalité avec laquelle on se servit en Orient du terme de *divin*. Ce terme, les Grecs du Bas-Empire ne le trouvaient même pas suffisant : ces empereurs si souvent destinés à se voir égorgés le lendemain, on ne se contentait pas de les appeler saints et divins, dit le savant Allemani, on les disait très-saints et très-divins : *nam non modo sanctum, sed sanctissimum et divinissimum, et nostra divinitas, nostrum numen* [4].

Cet usage réagit sur l'iconographie chrétienne proprement dite ; on le comprend d'autant mieux que le nimbe avait été attribué aux empereurs païens, comme il l'était aux empereurs chrétiens, précisément en raison du caractère sacré dont on les jugeait revêtus. Mais il en résulta qu'il fut aussi compris comme un signe d'élévation, d'autorité et de force, quel que fût le bon ou le mauvais usage que l'on en fît. En conséquence, revenant à la mosaïque du grand arc de Sainte-Marie-Majeure, nous ferons observer que deux figures d'Hérode y sont données par Ciampini, comme nimbées : dans l'une, le roi juif est représenté recevant les Mages ; dans l'autre, ordonnant le massacre des Innocents. Pour admettre l'existence de ces nimbes, nous nous rapportons au texte de l'auteur [5], avec une confiance que nous n'aurions pas dans sa seule gravure : d'autant plus que dans celle de Valentini, exacte d'ailleurs à reproduire tous les autres nimbes, à l'exception de ceux des animaux évangéliques, une des figures

1. Par les vieillards de l'Apocalypse, par exemple, T. I, pl. IV.
2. Garucci, *Vetri ornati*, p. 36.
3. *Iconographie chrétienne*, p. 155, note. — Montfaucon, *Mon. de la monarchie française*, discours préliminaire.
4. Allemani, *De Lateranensis parietibus*, p. 67.
5. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, p. 114.

d'Hérode manque, parce qu'elle a été emportée dans une réparation subséquente, et l'autre n'est pas nimbée. M. Barbet de Jouy admet les nimbes d'Hérode[1] ; quant à nos propres observations, nous avouons qu'en présence du monument, nous n'avons pas pu réussir à relever ce détail.

Quoi qu'il en soit, le nimbe, dans les mosaïques encore subsistantes de Saint-Vital, à Ravenne, était, au VI[e] siècle, bien certainement attribué à Justinien et à l'impératrice Théodora[2] ; depuis lors, et pendant le moyen âge, il n'est pas douteux qu'il n'ait été employé pour caractériser non-seulement la puissance dans le bien, mais aussi la puissance indépendamment de toute valeur morale, et même la puissance dans le mal ; et quoique la proportion soit loin d'être égale de part et d'autre, l'on cite, du VI[e] au XV[e] siècle, un grand nombre de personnages, ou historiques, ou allégoriques, qui ont reçu, dans l'art chrétien, les honneurs du nimbe, sans avoir aucune prétention à la sainteté, principalement en Orient, mais aussi en Occident, sous une influence orientale, comme le pense M. Didron[3], ou même sans que cette influence se laisse aucunement apercevoir.

Dans un manuscrit grec du Vatican, réputé du VII[e] ou du VIII[e] siècle, la ville de Gabaon personnifiée porte un large nimbe, ainsi que Josué lui-même, indépendamment de la couronne murale qui lui ceint la tête[4] ; la figure allégorique de la Nuit serait nimbée à son tour dans un manuscrit grec de la Bibliothèque impériale, d'après la gravure de M. Paul Durand, publiée par M. Didron[5] ; il est certain que celles du Soleil et de la Lune l'ont été souvent, bien qu'il faille distinguer du nimbe proprement dit divers rayonnements, d'un caractère plus imitatif, dont leurs têtes sont aussi quelquefois ornées. Pharaon, Saül portent le nimbe, dans un psautier grec[6], en leur seule qualité de rois ; Balaam de même, en celle de prophète, dans la Bible du IX[e] siècle, conservée à Saint-Paul-hors-les-Murs[7].

1. *Mosaïques chrétiennes*, p. 11.
2. *Vet. mon.*, T. I, pl. XXII.
3. Didron, *Iconographie de Dieu*, p. 87, 88, 89, 147, 159, etc.
4. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXX.
5. Didron, *Iconographie de Dieu*, p. 208. — Bibl. nat., *Psalterium cum figuris*, grec, n° 139. Une miniature semblable de composition, c'est-à-dire représentant Isaïe entre l'Aurore qui le précède et la Nuit laissée derrière lui, est calquée, dans d'Agincourt, d'après un manuscrit d'Isaïe, au Vatican (peinture XLVI) ; dans cette miniature, la Nuit n'est pas nimbée. L'Aurore, au contraire, sous la figure d'un enfant, porte, au lieu du nimbe, des jets de flammes qui, de sa tête, s'élèvent jusqu'aux cieux, indépendamment de la torche qu'elle tient dressée dans l'une des miniatures, tandis que celle de la Nuit est renversée.
6. Bibl. nat., n° 139, d'après M. Didron, *Icon. de Dieu*, p. 158.
7. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XLIII.

Le ménologe grec du Vatican (IXe ou Xe siècle) nous le montre sur la tête de l'empereur Constantin VI, assistant au IIe concile de Nicée, au milieu des Pères du concile qui en sont tous également revêtus [1]. Sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, Charles-Martel et Frédéric Barberousse sont nimbés aussi richement que Charlemagne et saint Henri. Dans les sculptures des cathédrales de Laon et de Reims, les vierges folles le sont comme les vierges sages : c'est donc aussi la virginité, et non plus seulement la puissance, que l'on a prétendu ainsi honorer. Judas a partagé quelquefois cet honneur avec les autres apôtres, notamment dans une miniature de la Bibliothèque impériale, dans un autre manuscrit du XIIIe siècle connu sous le nom de manuscrit de Limoges, où Hérode de nouveau se fait pareillement ainsi distinguer [2]. Au XVe siècle, le Beato Angelico n'a pas craint, à son tour, d'accorder le nimbe à l'apôtre prévaricateur, dans les fresques des cellules de Saint-Marc et sur les panneaux de l'ancienne armoire de sacristie, aujourd'hui exposés dans la galerie de l'Académie, à Florence : seulement il a eu soin de le rembrunir légèrement. M. Didron affirme avoir expressément observé, dans une des nombreuses églises d'Athènes, que Judas, participant à la Cène, est caractérisé par un nimbe noir, qui contraste avec les couleurs vives dont resplendissent ceux des apôtres fidèles.

Quand Judas, le traître, est nimbé parce qu'il est apôtre, il ne faut pas s'étonner que Satan le soit aussi, puisqu'il est ange ; il a été ainsi jusqu'à deux fois représenté au IXe ou Xe siècle, dans une Bible de la Bibliothèque impériale, lorsqu'il tourmente le saint homme Job [3]. De la figure du démon à la personnification du mal par les bêtes de l'Apocalypse, il n'y a qu'un pas, et l'on comprend facilement que le premier ayant été nimbé, ces odieuses bêtes l'aient été de même. Elles le sont, d'après M. Didron, dans deux manuscrits du XIIe siècle [4], dans les fresques de Saint-Savin, près Poitiers [5], dans une verrière du XVe siècle, à la Sainte-Chapelle de Paris, dans une autre verrière du XVIe siècle, à Saint-Nizier, de Troyes. Cependant, il y a cette différence que, dans le démon, on pouvait encore avoir la pensée de nimber la nature angélique, quoique déchue, comme, en nimbant Judas, on honorait en lui le caractère apostolique, et de même la virginité dans les vierges folles, la délégation divine dans les princes : tandis qu'en nimbant la bête aux sept têtes, il semble qu'on ne

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XXXII.

2. Didron, *Icon. de Dieu*, p. 160, 151.

3. Bibl. nat., *Bible*, n° 6. Nous empruntons encore cette citation et la plupart des suivantes à M. Didron, *Icon. de Dieu*, p. 163 à 167.

4. Bibl. nat., Apocalypse, n° 7013, *Psalterium cum figuris*, 1132.

5. Mérimée, *Fresques de Saint-Savin ;* Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 126.

pouvait plus nimber que la puissance. Mais notons qu'il s'agit d'une puissance usurpant les apparences divines, et qui tente de se faire adorer. M. Didron fait observer que six des têtes de cette monstrueuse figure sont nimbées, dans l'un des manuscrits que nous venons de citer [1], et que la septième, celle qui fut blessée, ne l'était plus; nous remarquons qu'elle a aussi perdu sa corne, mais elle a conservé la couronne royale qu'elles portent toutes. De même, dans les peintures murales de Saint-Savin et dans le vitrail de la Sainte-Chapelle, le dragon, qui était nimbé lorsqu'il était menaçant et qu'il exerçait sa funeste puissance, cesse de l'être lorsqu'il est vaincu par saint Michel [2].

Au travers de ces déviations mêmes, on voit comment l'emploi du nimbe ne s'écarte jamais tellement de la pensée qui paraît avoir présidé à son introduction dans l'art chrétien, qu'il ne marche vers le terme auquel il est arrivé. Exprimant, dans le principe, l'idée de quelque chose de céleste et de divin, nous allons voir qu'il est devenu, dans l'iconographie moderne, l'attribut exclusif de la sainteté en possession de la gloire des cieux; et hors de la voie où s'enchaînent ces idées, on peut dire qu'il n'y a jamais eu que des exceptions.

III.

LE NIMBE DEVENU L'ATTRIBUT DE LA SAINTETÉ.

Propre d'abord à Dieu, étendu bientôt aux Anges et aux Saints d'une dignité supérieure, lorsqu'on voulait exprimer cette dignité, l'attribution du nimbe s'est graduellement étendue à tous ceux sur lesquels s'est reposé l'Esprit divin, jusqu'à les faire participants de sa sainteté; et on est venu à le leur appliquer dans toutes les circonstances de leur vie. Ce ne fut néanmoins qu'au XIIe siècle que son usage prit une complète extension : à partir de cette époque jusqu'à la fin du XVe siècle, il fut généralement le partage de tous les Saints reconnus par l'Eglise dignes d'un culte public; s'il fut moins répandu dant le commencement, cela doit tenir au caractère impersonnel de l'art chrétien dans ses premières périodes, caractère qui ne se modifia complétement qu'au cœur du

1. *Psalterium cum figuris.*

2. De Caumont, *Abécédaire*, p. 229, édit. de 1829. Dans les fresques du XIIe siècle, à Saint-Savin, près de Poitiers, pour exprimer ces paroles de la Genèse : *Posuitque Dominus Caïn signum* (IV, 15) : « Le Seigneur mit un signe sur Caïn », celui-ci a été nimbé.

moyen âge. *Sic et omnes sancti pinguntur coronati* [1], « ainsi tous les Saints se peignent avec des couronnes », disait Guillaume Durand, au XIIIe siècle; il n'est pas de doute que, par ce mot de couronne, il n'entende parler du nimbe, car il ajoute un peu plus bas : *Corona autem hujusmodi depingitur in forma scuti rotundi : quia sancti Dei protectione divina fruuntur :* « ces couronnes se peignent sous la forme d'un écu circulaire, parce que les Saints jouissent de la protection de Dieu ». Il faut bien distinguer la constatation du fait, de la signification qui lui est donnée par l'évêque de Mende : il est évident que cette signification tient au symbolisme plein de séve chrétienne et de poésie, avec lequel, à son époque, on animait toutes choses; mais les explications données par les auteurs du temps pourraient égarer, si on leur demandait la connaissance originaire des usages qui n'avaient pas pris naissance sous l'influence de l'esprit dont ils étaient dominés.

Le nimbe étant devenu un attribut plus spécialement propre à tous les Saints, il était dans l'ordre qu'il devînt aussi le partage de toutes les choses saintes personnifiées; il l'est devenu en effet : la figure de l'Église, celles des vertus chrétiennes ont été généralement nimbées; les emblèmes divins ont le droit de l'être, au même titre que les représentations plus directes de Dieu et des personnes divines; l'agneau l'a été probablement aussitôt que le Christ lui-même; le nimbe a été donné à la colombe quand il s'est universellement répandu; la main divine en a été elle-même entourée (*V.* pl. III, fig. 1, 2), bien qu'il fût originairement propre à la tête. Quand accidentellement Notre-Seigneur a été représenté sous d'autres figures, comme le lion, le pélican, ces figures ont pu être nimbées [2]. Les quatre animaux évangéliques l'ont été aussitôt que les Anges, parce qu'il y a originairement dans ces figures quelque chose d'angélique, et que, représentant les doctrines évangéliques, elles représentent quelque chose encore de céleste et de divin.

Il est à remarquer que les Saints de l'Ancien Testament n'ont pas été honorés du nimbe à l'égal de ceux de la nouvelle loi [3], du moins dans l'Église occidentale : car chez les Grecs, toujours plus larges dans l'em-

1. Durand, *Ration. Div. off.*, lib. I, cap. III, § 19. — S. Thomas d'Aquin, *Somme*, supplément, question XVI *de Aureolis*, art. 1er, sur ce mot de l'Apocalypse : *Fecisti nos Deo nostro regnum*, v. 10, fait cette observation : *Significat autem corona perfectionem quædam ratione figuræ circularis.* Cette perfection de la forme circulaire, jointe à celle de la lumière, est de l'essence de l'idée attachée au nimbe.

2. *Icon. chrét.*, p. 67.

3. Ils l'ont été cependant à Angers : Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 58; à Reims, à Troyes, à Chartres, à Bourges. Didron, *Icon. de Dieu.*

ploi de cet attribut, et sous leur influence, on se demande si la distinction existe. Chez nous, on ne dit pas saint Abraham, saint Moïse, saint Job, comme on le fait à Venise, où des églises sont dédiées en leur nom; toutes ces différences viennent de la même cause : ce n'est pas que nous jugions les patriarches, les prophètes moins saints que les autres chœurs de la cité bienheureuse; l'Église les invoque dans ses prières, les célèbre dans ses chants [1], bien qu'elle s'abstienne alors même de désigner aucun d'eux nommément. Un artiste qui, encore aujourd'hui, leur attribuerait le nimbe, sous l'empire de la règle mieux définie qui en fait le signe propre de la sainteté, ne nous paraîtrait aucunement manquer à l'essence de cette règle; nous lui conseillerions, au contraire, de leur en faire l'application sans réserve. Mais il ne serait pas non plus à blâmer, s'il maintenait la différence qui avait plus généralement prévalu en Occident.

Le chrétien est revêtu de Jésus-Christ par le baptême, et le caractère essentiel de la sainteté consiste à conserver ou à recouvrer dans son intégrité cette grâce primordiale. Il suffit que ces illustres serviteurs du vrai Dieu, qui ont vécu avant l'arrivée du Rédempteur, aient participé aux mêmes grâces, dans d'autres circonstances et par des moyens différents, pour expliquer la distinction iconographique que nous ne faisons que constater.

Sous l'empire du naturalisme, le nimbe, au xve siècle, s'était modifié dans le sens de l'imitation de la nature, et particulièrement de la lumière que représentait cet emblème. Cette modification présageait l'abandon qui s'en fit au xvie; mais cet abandon, consommé seulement dans le siècle suivant, n'eut lieu que dans les hautes écoles des beaux-arts, dans ces écoles où l'imitation de la nature était devenue un but, et le sujet, une occasion de l'atteindre. Sous l'empire des idées dominantes, il n'y eut plus de nimbe, parce qu'il n'y eut plus, ou à peu près, d'iconographie. Il n'en fut pas tout à fait ainsi dans les régions artistiques moins élevées, où se continua la pratique plus ou moins traditionnelle de l'imagerie peinte, imprimée, sculptée, au service des églises et des particuliers hors d'état de payer les œuvres des maîtres de l'art. Il ne faut donc pas être surpris que la doctrine des auteurs qui ont traité des images, au point de vue liturgique, ait pu se fixer sur la valeur du nimbe, comme sur une question d'une application continue. Cette doctrine, d'ailleurs, est établie par eux avec une précision et un ensemble qui ne permettraient pas que l'on s'en écartât désormais sans quelque témérité, et d'autant plus qu'il n'y aurait assurément aucun profit à le faire.

1. Litanies des Saints; *Te Deum.*

Hujus modi corona, dit Molanus, après avoir cité le passage de G. Durand, qui fixe le sens du mot, *nemini debent appingi nisi quos Ecclesia canonizavit sive coronavit* [1]. Cette sorte de couronne doit être attribuée, à l'exclusion de tous autres, uniquement à ceux que l'Église a canonisés et, pour ainsi dire, déjà couronnés : *neque datur corona nisi canonizatis*. On ne donne le nimbe qu'aux seuls canonisés, répète à son tour Gavanti [2]. « Que les insignes propres aux Saints, reprend Carli, soient conformes à la pratique commune de l'Église... tel le diadème en forme d'écusson circulaire sur la tête des Saints, pourvu qu'ils soient canonisés [3]. » M. l'abbé Crosnier est moins exprès, parce qu'il étudie la question dans son origine archéologique, et non pas dans ses conditions pratiques; mais s'il est vrai, comme il le dit, que le nimbe, ainsi que l'auréole, soit l'attribut de la Divinité, *soli Deo honor et gloria*, ne doit-on pas en conclure qu'il ne faut, en définitive, faire participer à cet honneur que les créatures jugées dignes, par leur participation à la sainteté de Dieu, d'entrer aussi en participation de sa gloire [4] ? si bien que M. l'abbé Bourassé, qui suit, d'ailleurs, de très-près les traces de M. Crosnier, ne balance pas à dire que le nimbe est, dans l'iconographie chrétienne, l'attribut de la sainteté [5].

On doit en tirer cette conclusion : désormais, dans toute œuvre sérieusement chrétienne, — serait-ce trop que d'exiger de toute représentation appelée à figurer dans la maison de Dieu, qu'elle le soit ? — l'artiste se fera un devoir d'attribuer le nimbe à tous les Saints canonisés; il ne l'attribuera qu'à eux seuls, ou aux personnifications figurées, dignes de leur être assimilées iconographiquement.

Cette conclusion est fondée sur la doctrine de l'Église, formulée par l'Ange de l'école : « La récompense éternelle des bienheureux, dit-il, est assimilée par métaphore à une couronne, *hoc autem præmium metaphorice corona dicitur vel aurea*, parce qu'ils participent en quelque manière à la dignité et, par conséquent, à la puissance royale de Dieu, *per quod homo efficitur quodammodo Divinitatis particeps et per consequens regiæ potestatis* [6]. » Et saint Thomas établit que tous les Saints ont droit à cette distinction.

La royauté dont jouissent les Saints, ajouterons-nous, étant d'une

1. Molanus, *de Historia sanct. imag*, L. IV, cap. XXVI.
2. Gavanti, *Thesaurus sacr. rituum*. Lugduni, 1664, p. 132.
3. Paul Carli, *Bibliotheca liturgica*. Brixiæ, 1833, in-8°, tit. XI, § 9.
4. Crosnier, *Iconog. chrét.*, p. 66, 1848.
5. Bourassé, *Dict. d'Archéol.*, p. 409, 1851.
6. *Summa, tertiæ partis supplementum*, quæst. XCVI, *de Aureolis*, art. 1.

nature fort différente, par son excellence, de toutes les dignités d'ici-bas, il importait qu'elle fût distinguée par une forme de couronne spéciale : on doit donc s'estimer heureux de trouver l'art chrétien en possession d'un signe qui remplisse toutes les conditions voulues, étant universellement compris, après avoir été d'un usage presque universel ; d'un signe qui, à l'idée de dignité qui lui est attachée, en sa qualité d'ornement de forme circulaire, ajoute une idée de lumière et de gloire céleste. Les Saints doivent tous porter ce signe, parce que, tous, ils sont en possession de tout ce qu'il signifie ; ils doivent seuls le porter, parce qu'ils réunissent seuls toutes les conditions de sa signification complète.

On pourrait penser, il est vrai, qu'ayant à les représenter dans beaucoup de circonstances où ils n'étaient pas encore parvenus à la gloire, où même, quelquefois, ils n'étaient pas encore entrés dans les voies de la sainteté, on a dû alors les montrer tels qu'ils pouvaient paraître, sans une distinction qu'ils n'avaient pas obtenue, et peut-être même qu'ils n'avaient pas encore méritée. Cette manière de voir semblerait plausible ; mais comme, dans l'art chrétien bien compris, il s'agit toujours d'honorer les Saints, dès lors qu'on les représente, il est préférable, assurément, de leur attribuer toujours un signe qui témoigne du rang où ils sont élevés, bien que la représentation se rapporte à une époque de leur vie où ils en demeuraient éloignés.

Quant aux personnages qui ont, au contraire, possédé temporairement, ou par nature, ou par délégation, quelques-unes des prérogatives éminentes désignées par le nimbe des Saints, c'est-à-dire une participation plus ou moins grande à la puissance, à l'autorité, à la sainteté même de Dieu, quelque chose de ses dons célestes, soit que, sauvés par l'excès de la miséricorde divine, ils soient demeurés dans la foule ignorée des élus, soit que leurs prévarications les aient fait précipiter dans l'abîme de l'impuissance et de l'opprobre, il est, pour les désigner, des moyens faciles, qui peuvent dériver du nimbe, sans se confondre avec lui, indépendamment de tous les signes de dignités purement humaines, sceptre ou couronne, ou manteau, dont l'artiste demeure toujours maître de disposer.

Lorsqu'on veut exprimer quelque chose qui vient d'en haut, une puissance, un caractère surnaturel, ou au-dessus de la commune nature, on peut se servir d'un nimbe imparfait, la forme sphérique et arrêtée étant uniquement réservée aux Saints canonisés.

Le Beato Angelico a soin de distinguer les serviteurs de Dieu qui ont seulement reçu les honneurs de la béatification, au moyen de ces rayons lumineux qui depuis ont servi à remplacer le nimbe, jusqu'au

moment où, dans la sommité de l'art, il n'en est plus resté aucune trace autour de la tête des Saints. L'exemple du pieux artiste mérite d'être suivi dans ce détail ; mais, au lieu de laisser à Judas le nimbe dans son intégrité, comme il l'a fait, qu'on en efface les contours, qu'on les rompe au moins, en plus grande partie, et qu'à ce nimbe ainsi déformé on attribue une lueur livide : on dira tout ce que le vénérable peintre a voulu dire, et on le dira beaucoup mieux. Un cercle mal formé de flammes rouges et confuses peut convenir à l'ange déchu et à toutes les puissances infernales, tandis que toute flamme, toute lumière vive, claire, montante, de forme régulière, doit s'interpréter en bien. Nous ne proposons rien qui n'ait été fait ; nous affirmons seulement le profit que l'art chrétien aurait à tirer, en cette matière, d'une règle précise et soutenue.

IV.

NIMBE CRUCIFÈRE.

Étudiant la signification générale du nimbe, nous l'avons envisagé dans sa forme la plus caractéristique, le considérant comme un ornement circulaire de la tête, posé perpendiculairement, imitant un globe lumineux. Le nimbe, cependant, a reçu diverses variétés de formes : la plus importante est celle qui constitue le nimbe crucifère ; le nimbe quadrangulaire constitue une catégorie tout à fait à part ; les nimbes en triangle, en polygone, ont aussi des significations plus ou moins spéciales ; beaucoup d'autres modifications du nimbe, qui conservent la forme circulaire, n'ont, au contraire, qu'une valeur d'ornementation. Jusqu'au XIIe siècle, le nimbe, plus généralement, était demeuré dans les conditions de son type originaire, c'est-à-dire clair, uni, diaphane, et, si l'on voulait l'orner, on se contentait de le diviser en zones irisées comme l'arc-en-ciel (pl. II, fig. 1) ; ce ne fut pas cependant sans exception, car, dans une miniature du VIIe siècle, nous avons observé, sur la tête de saint Matthieu, un nimbe qui affecte la forme de coquille [1]. Au XIIIe siècle, l'usage se répandit de multiplier et de varier les ornements du nimbe : alors il devint opaque, on le ceignit de perles, on le chargea de rinceaux, il fut orlé, festonné, polylobé, rayonnant, etc. (pl. II, fig. 10, 12 ; pl. III, fig. 7, 8, 10), sans qu'il soit possible d'apercevoir aucune signification particulière attachée à ces variétés de formes.

1. *Évangéliaire* de la Bibl. nat., suppl. latin. 686.



NIMBES CRUCIFÈRES.

Le nimbe crucifère est, en iconographie chrétienne, le nimbe propre à la Divinité ; il était inconnu dans les premiers siècles, où le nimbe le plus simple (*voir* pl. III, fig. 5, une tête de Christ d'après un fond de verre doré) avait par lui-même une valeur presque équivalente. Quand on voulut, immédiatement après, rehausser sur une tête divine la signification de cet emblème, on lui donna plus d'ampleur, et ce fut alors qu'on l'irisa des couleurs de l'arc-en-ciel (*voir* pl. II, fig. 1, une tête de Christ du cimetière de Prétextat, Ve siècle). L'introduction du nimbe crucifère dans l'art chrétien peut remonter au VIe siècle : telle est, du moins, l'opinion que M. de Rossi exprime indirectement dans son *Bulletin d'archéologie*[1], d'après une figure de Christ ainsi nimbée, dans les peintures découvertes par M. C. Wescher (*voir* notre pl. I, fig. 2), et qu'il suppose n'être ni antérieure ni postérieure à cette époque. Nous admettons d'une manière plus générale, avec l'éminent investigateur des Catacombes, que cette forme du nimbe tient au style byzantin, qui se substituait alors au style primitif. Dans les gravures de mosaïques données par Ciampini comme étant du Ve siècle, on en remarque plusieurs où le Christ porte le nimbe crucifère[2] ; mais est-on assez sûr et de la date assignée à ces monuments et de leur intégrité, pour en tirer la conclusion que le nimbe crucifère ait été dès lors en usage ? La mosaïque de l'arc triomphal à Sainte-Marie-Majeure aurait plus d'autorité que les autres, s'il était prouvé que l'Enfant Jésus y porte cette distinction, dans les deux scènes de l'adoration des Mages et de la dispute parmi les docteurs ; la planche de Valentini[3] l'indique, celle de Ciampini ne la laisse pas apercevoir[4] ; mais celui-ci, dans son texte, semble vouloir lui rapporter ces termes : « *Super ejus verticem intra spheram radiis coruscans assurgit imago crucis, atque inde alia supra spheræ circumferentiam crux prominet*[5]. Sur sa tête, au milieu d'une sphère rayonnante, apparaît l'image de la croix, et une autre croix surmonte cette sphère. » Mais, si l'on pèse bien ces paroles, on reconnaît que l'auteur a voulu parler, non du nimbe crucifère dans sa forme définitive, c'est-à-dire coupé dans toute son étendue par une croix, mais d'une petite croix semée dans la partie supérieure du disque, et analogue à celle que l'on voit apparaître au-dessus : et c'est en effet ce que nous avons observé sur l'original.

1. *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, année 1865, p. 63.
2. *Vet. mon.*, T. I, pl. XLVI, mosaïque de Sainte-Agathe-Majeure, à Ravenne ; pl. XLVII, mosaïque de Sainte-Sabine, à Rome.
3. *Basilica liberiana*, pl. LXI. Nous soupçonnons que le dessinateur s'est inspiré, dans ce détail, du texte de Ciampini, mal compris.
4. *Vet. mon.*, T. I, pl. XLVIII.
5. *Id.*, p. 114.

L'existence de ces petites croix est de nature à jeter de la lumière sur l'origine et la signification de la croix qui caractérise le nimbe crucifère; mais l'on peut s'en passer, et prouver par d'autres monuments que c'est bien en souvenir de l'instrument du salut, et non pas en vue d'un rayonnement des tempes, que le nimbe a reçu cette importante modification.

On observe la croix posée sur la tête de l'agneau (pl. II, fig. 3), dans les sculptures de trois des sarcophages de la *Roma Sotteranea* de Bosio[1]. M. de Lasteyrie en a publié un autre exemple emprunté à une tombe chrétienne[2]. Sur la pierre gravée, trouvée par Marangoni dans le cimetière de Sainte-Priscille, et représentant le don du volume déployé, la croix est associée au nimbe et le surmonte[3]. Dans la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, elle est inscrite dans le nimbe lui-même, offrant, par l'addition du ρ à son sommet, une forme du monogramme sacré, accompagnée de l'A et de l'Ω. Dans l'église de Saint-Trophime, d'Arles, l'ancien sarcophage qui sert aujourd'hui d'autel, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, nous montre, sous cette même forme, le chrisme passé de la tête de l'agneau figuratif sur celle du Sauveur représenté en personne, mais sans nimbe (pl. II, fig. 5). L'association du nimbe et du monogramme revenu à sa disposition propre, attribuée de nouveau à Notre-Seigneur lui-même, se retrouve fréquemment sur les sarcophages de Ravenne[4], et nous en donnons un autre exemple emprunté à une ancienne mosaïque de l'église de Saint-Aquilin, à Milan, où reparaissent l'A et l'Ω (pl. II, fig. 6).

La croix sans nimbe, que nous avons d'abord observée sur la tête de l'agneau, se retrouve à son tour isolément adossée à celle du Christ, où elle remplit plus manifestement l'office de l'un et de l'autre; l'ivoire de Cortone publié par Gori[5] en offre un exemple que nous reproduisons (pl. II, fig. 8); nous en donnons un autre[6] d'après un ivoire du XIe siècle que nous avons observé au musée du Louvre (pl. II, fig. 7).

Quand on rapproche ces monuments de tous ceux où la croix et le monogramme du Christ sont employés comme des équivalents ou à peu

1. *Roma sott.*, p. 61, 63, 157.

2. *Mémoires des Antiquaires de France*, T. XXII, pl. V. — *Hagioglypta*, p. 46.

3. Marangoni, *Acta sancti Victorini*, p. 42. — *Storia della di Sancta Sanctorum*, p. 71. — *Revue de l'Art chrétien*, 1857, p. 299.

4. Nous n'avons jamais observé de nimbe sur aucun autre sarcophage; ceux de Ravenne appartiennent à une école de sculpture très-distincte de celle de Rome, propagée dans les Gaules et en Espagne.

5. *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XVIII.

6. Musée du Louvre, collection Sauvageot. A, 51.

près, il devient impossible de douter que l'usage d'inscrire la croix dans le nimbe n'en dérive. Dans le plus ancien nimbe crucifère que nous ayons pu citer avec certitude de son antiquité, celui des catacombes d'Alexandrie (pl. II, fig. 2), il est à remarquer que l'entrecroisement, se faisant au sommet de la tête, exclut la possibilité d'une autre interprétation [1].

A la forme de la croix, consacrée comme signe du salut et comme rappelant le Christ qui en est l'auteur, il s'attache, il est vrai, beaucoup d'autres idées qui ne sont pas propres aux chrétiens, mais qui ont bien pu entrer en ligne de compte dans les vues de Dieu, quand il a choisi l'instrument sacré sur lequel s'est accompli le salut du monde. Que par sa tête s'élevant dans les cieux, par son pied pénétrant les abîmes, par ses branches embrassant l'espace à droite et à gauche, la croix représente une idée d'universalité ; que le front et les tempes soient, comme le dit M. Didron, les points cardinaux de la sphère cérébrale [2]; que des païens, voulant exprimer l'énergie de la puissance et de la divinité, en soient venus à faire jaillir de chacun de ces points de la tête, trois gerbes de rayons lumineux qui affectent la forme crucifère, il ne faut pas s'étonner de cette rencontre : mais les chrétiens, dans l'usage permanent qui s'est établi parmi eux, ont assurément suivi une ligne qui ne leur eût pas été suffisamment indiquée par quelques cas fortuits. La croix a orné le nimbe du Christ, parce qu'elle est le signe de ce Dieu Sauveur, parce que le nimbe est un emblème de gloire, et que, de tous les signes de triomphe, la croix est devenue le plus glorieux.

Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs (pl. II, fig. 9) un exemple de nimbe crucifère dans sa forme définitive, quant à la disposition de la croix associée aux cercles irisés de l'époque primitive.

Il est rare au moyen âge, affirme M. l'abbé Crosnier, de trouver l'image du Sauveur avec un simple disque non marqué de la croix. On la trouverait plus rarement encore dans ces conditions, pendant la période romane que pendant la période ogivale; mais si l'on remonte au IXe siècle, on observera que le nimbe crucifère était alors moins généralement en usage qu'il ne l'a été depuis. Dans les mosaïques des Saints-Nérée-et-Aquilée, à Rome, de la fin du VIIIe siècle, et de la cathédrale de Capoue, du commencement du IXe, le Christ en est dépourvu [3]. Le crucifix de Lothaire, celui de l'ivoire de Tongres, réputé contemporain parle Père Cahier, sont même sans nimbe d'aucune espèce, la couronne suspendue sur la tête du Sauveur pouvant

1. A Foussais (Vendée), une descente de croix du XIIe siècle laisse voir en entier le disque d'un nimbe crucifère avec ses quatre branches.

2. Didron, *Icon. de Dieu*, p. 43, 44 et suiv.

3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXVIII, LIV.

en tenir lieu dans la pensée des artistes; le nimbe reparaît, mais simple, dans les miniatures du manuel de prières de Charles le Chauve et de l'évangéliaire de Metz, publiées comme éclaircissement de ces monuments par les savants auteurs des *Mélanges d'archéologie*[1].

Il s'était maintenu jusqu'alors une disposition sensible à la simplicité dans l'ornementation; au XIIIe siècle, au contraire, la croix du nimbe crucifère va tendre à se confondre avec les ornements dont il se charge: sur la grande châsse en cuivre repoussé et émaillé, au musée du Louvre, où le Christ est posé à l'une des extrémités entre la sainte Vierge et saint Augustin, la croix de son nimbe est formée par des rinceaux inscrits dans un quadrilobe (pl. II, fig. 10), et la sainte Vierge porte un nimbe orné selon les mêmes données, mais seulement avec moins de richesse (pl. III, fig. 7) : a-t-on voulu lui attribuer le nimbe crucifère, et n'est-il pas vraisemblable que nous avons à noter un commencement de confusion entre la pensée attachée à la forme crucifère et celle d'une riche ornementation? Alors tout s'explique, et la gradation marquée par le nimbe est aussi sensible de Jésus à Marie, que de Marie à saint Augustin, qui ne porte comme ornement du sien qu'une simple rangée de perles (pl. III, fig. 10)[2].

Au XIVe siècle, il arrive assez fréquemment que la croix disparaît complétement parmi les ornements du nimbe: nous empruntons au peintre florentin Stéfano, mort en 1350, l'exemple d'un nimbe placé sur la tête de l'Enfant Jésus (pl. II, fig. 12), où la croix est bien près de disparaître; le nimbe de la sainte Vierge (pl. III, fig. 8), dans le même tableau[3], est orné de fleurons semblables à ceux que nous voyons sur la tête du divin Enfant assis à côté d'elle, mais sans les losanges inscrits dans trois petits parallélogrammes indiquant une réminiscence de la croix dans le nimbe de celui-ci; au-dessus, sont deux Anges, dont les nimbes sont simplement perlés.

A l'époque où nous sommes parvenus, les nimbes rayonnants vont aussi apparaître, ou du moins se multiplier: le même peintre nous en offre un exemple (pl. II, fig. 11), où le rayonnement est associé à un nimbe crucifère plus accusé que dans le tableau précédent. Au contraire, le Christ d'Orcagna, dans le *Jugement dernier* du Campo-Santo, à Pise, est renfermé dans une auréole; il est couronné, et sa tête est rayon-

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. I, p. 211; T. II, p. 52.

2. Il ne faut encore porter son attention que sur les trois nimbes reproduits d'après cette châsse, le graveur n'ayant pas été suffisamment renseigné relativement aux figures.

3. Ce tableau et le suivant sont gravés dans l'*Histoire de la Peinture italienne* de Rosini, T. II, p. 71 et 72.



IMP. LITH GAUVIN. POITIERS. CH PESCOUST. SC^T

NIMBES DIVERS

nante; mais il ne porte pas de nimbe proprement dit. Il faut voir en cela une tendance à substituer à cet emblème les effets lumineux qu'il signifie. A cet ordre d'idées appartient la manière de former les croisillons du nimbe crucifère, avec des rayons convergents qui en dépassent les contours. M. Didron en a donné un exemple, d'après une miniature du IX[e] siècle, que nous considérons comme exceptionnel à cette époque. M. Rosini en a publié un autre, d'après un dessin attribué à Giotto, mais qui nous paraît manifestement d'un auteur plus moderne. Il arriva un peu plus tard que ce rayonnement crucifère se substitua au nimbe, au lieu de l'accompagner, comme on le voit sur la tête d'un *Enfant Jésus* de Francia que nous reproduisons (pl. II, fig. 17). De même, les fleurons de la croix ornementée, qui accompagnent le nimbe, dans l'évolution qu'il fit au XV[e] siècle, en devenant mobile, de fixe qu'il avait été (*voir* pl. II, fig. 13, un Christ des *Heures* de Simon Vostre), le supplantèrent à leur tour quelquefois entièrement. On peut l'observer dans un tableau de la *Présentation* d'A. Borgognone (pl. II, fig. 16), au musée du Louvre (n° 90 *bis*). Le nimbe crucifère, qui s'évanouissait ainsi peu à peu, survécut néanmoins encore longtemps, quoique très-rarement employé depuis le commencement du XVI[e] siècle, sous les lignes vaporeuses mais aux formes bien caractérisées que lui donna Raphaël (pl. II, fig. 14). On le retrouve encore, en effet, dans une œuvre fort originale de Louis Carrache, où la fuite en Égypte se fait par mer et dans une barque conduite par un Ange. Sauf ces observations, l'histoire du nimbe crucifère ne demande pas à demeurer distincte de l'étude que nous consacrerons plus loin à celle des modifications et de la disparition du nimbe pris en général.

V.

AUTRES NIMBES DISTINCTIFS.

Le nimbe crucifère, propre à Notre-Seigneur Jésus-Christ, est passé de sa tête à celle des autres Personnes divines, parce que Jésus-Christ est le Dieu manifesté; cette transmission s'est faite par le même motif qui a porté longtemps à choisir ses traits divins, quand on a voulu représenter sous une figure humaine le Père ou le Saint-Esprit. Tout part de l'Incarnation, dans l'iconographie chrétienne, comme dans le christianisme tout entier.

Le nimbe crucifère étant l'attribut iconographique de Dieu, il s'applique sans difficulté à toute figure qui représente une des Personnes

divines, à la main qui représente Dieu le Père (pl. III, fig. 3 et 4), à l'agneau qui représente le Fils incarné, à la colombe qui représente le Saint-Esprit. Le nimbe étant en principe un ornement propre à la tête, c'est par extension cependant et par une sorte de licence qu'on a pu l'appliquer à la main, en s'appuyant sur ce fondement que, dans cette circonstance, la main doit rappeler la personne tout entière. Les exemples de mains divines renfermées dans un nimbe crucifère ne sont pas rares. Ceux que nous donnons sont empruntés, le premier à une miniature du IXe siècle, publiée par M. Seré [1]; le second à une plaque de cuivre émaillé du XIIe siècle, détachée d'une couverture de livre, et maintenant au musée du Louvre. M. Didron en donne deux autres qui appartiennent également à ces deux époques [2]. Néanmoins, il faut dire que, dans cet intervalle même, ce n'était pas la manière la plus ordinaire de représenter la main divine : on se contentait le plus souvent d'indiquer son caractère céleste, en la faisant sortir du ciel, diversement représenté par des nuages, des segments de cercles constellés [3]. Ces arcs prennent alors eux-mêmes quelquefois l'apparence d'un nimbe qui serait interrompu par les limites du tableau, quand la main repose sur eux, comme dans notre fig. 2 (pl. III), empruntée au bénédictional de Saint-Œthelwood (Xe siècle), à la différence de notre fig. 1 (pl. III), empruntée à l'*Isaïe* du Vatican, déjà cité [4], où les arcs sont superposés aux lignes du bras; et on est d'autant plus excusable, dans le premier cas, de les confondre avec le nimbe, qu'ils ont la même signification. Notre fig. 4 (pl. III) et la fig. 10 de M. Didron [5], en employant ces arcs simultanément avec le nimbe, prouvent cependant que ce sont deux choses distinctes.

La colombe avait, comme l'agneau, droit à porter le nimbe sur sa tête, dès lors qu'elle représentait le Saint-Esprit, et on le lui a attribué sans difficulté : simple d'abord, comme on le voit sur une pierre gravée des Catacombes [6], où elle est posée sur le dossier d'un siége épiscopal; crucifère ensuite, quand cette forme s'est multipliée. Il est arrivé fréquemment aussi que le céleste oiseau est tout entier renfermé dans un cercle, que l'on prendrait facilement pour le nimbe, eu égard à sa dimension : mais il faut plutôt considérer ce cercle comme constituant une auréole, en admettant, comme nous le ferons bientôt, que l'auréole est un rayon-

1. *Le Moyen Age et la Renaissance.*
2. *Icon. de Dieu,* p. 56, 212.
3. Notre figure 2 montre réunis les arcs de la voûte céleste et les lignes ondulées des nuages.
4. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XLVI.
5. *Icon. de Dieu,* p. 56.
6. Bosio, *Roma sott.*, p. 327.

nement qui embrasse le corps entier, à la différence du nimbe qui n'embrasse que la tête : en conséquence, c'est à tort qu'avant de nous être rendu compte de cette distinction, nous avons fait peindre, il y a quelques années, dans une église rurale, le corps entier de la colombe dans un nimbe crucifère, et nous nous en accusons comme d'une faute iconographique dont on ne trouverait peut-être pas d'autre exemple.

L'alpha et l'oméga, qui s'observent assez souvent, aux époques primitives, dans le nimbe crucifère, viennent fortifier l'expression de la pensée qui s'y attache ; c'est dans le même esprit que les Grecs se sont plu à y insérer ces mots : ὁ ὤν, l'*être*, et, aujourd'hui plus que jamais, les peintres du mont Athos se montrent fidèles à cette pratique. M. Rosini a publié [1] une peinture Ferraraise du xve siècle, où le nimbe de l'Enfant Jésus porte ce mot : SUM (pl. II, fig. 15), qui revient à l'ὁ ὤν des Grecs. Dans le nimbe d'un Christ du XIIIe siècle, publié par Gori [2], d'après une plaque en ivoire de Saint-Michel de Murano, près de Venise, on lit cet autre mot : REX, dont chaque lettre occupe une des branches de la croix. Dans une miniature des archives de la basilique de Saint-Pierre, à Rome, les trois initiales I. N. R. ont reçu la même disposition. Il serait facile de multiplier les exemples analogues, et nous ferons observer, à cette occasion, que la sainte Vierge et les Saints ont aussi assez fréquemment été désignés ou honorés soit par leurs noms, soit par des titres inscrits dans leurs nimbes.

Le nimbe crucifère est tellement propre à la Divinité, qu'en principe il ne peut être transmis à aucun autre. M. l'abbé Crosnier a fait remarquer [3] qu'au portail de Saint-Sernin de Toulouse, on voyait le pauvre Lazare non-seulement entouré d'une auréole, attribut propre lui-même à la Divinité, quoique moins absolument, mais aussi avec le nimbe crucifère, lorsqu'il se présente à la porte du mauvais riche ; nous croirions volontiers avec M. Crosnier que, dans cette circonstance, on a voulu, au moyen de ce nimbe, rendre précisément cette belle et touchante pensée : que le Sauveur s'identifie avec la personne du pauvre.

M. Didron a signalé diverses miniatures du moyen âge [4], où certains personnages honorés du nimbe crucifère paraissent représenter ici David, là saint Pierre, ou plus généralement le prêtre à l'autel ; ces attributions

1. *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 158.
2. *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. IX.
3. *Iconog. chrét.*, p. 66.
4. *Iconog. de Dieu*, d'après un psautier de la Bibliothèque d'Amiens, noté comme du IXe siècle ; un *Evangéliaire* de la Bibl. de l'Arsenal, *Theol. lat.*, n. 202, f. 139. V. man. de la fin du XIVe siècle ; *Missel* du XVe siècle, de l'Arsenal, *Theol. lat.*, 188, f. 307. V. autre manuscrit de l'Arsenal, *Theol. lat.*, 123, f. 197.

d'un insigne divin peuvent passer à la rigueur, en admettant qu'elles ont pour but de faire considérer en David, ou le Sauveur dont il est la figure prophétique, ou le Saint-Esprit qui l'inspire; dans saint Pierre ou dans le prêtre, le Prêtre éternel dont ils exercent le pouvoir. Mais, à titre personnel, nul, pas même la sainte Vierge, ne peut jamais légitimement être honoré de cette sorte, et c'est avec raison que les rares exemples du contraire sont donnés comme des erreurs d'artiste ; il est à remarquer, d'ailleurs, que tous les exemples cités sont empruntés à des miniatures, c'est-à-dire au genre de monuments le plus livré aux fantaisies personnelles, le moins assujetti au contrôle soit de l'autorité, soit de la masse des fidèles. Quant au nimbe quadrilobé que nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs (pl. III, fig. 7), nous persistons à croire que l'artiste auquel il est dû ne s'est pas proposé de le rendre crucifère, bien qu'il ait, par le fait, rempli les conditions qui auraient pu le faire considérer comme tel, eu égard à la variété des ornements, dont la seule disposition en forme de croix suffisait, aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, pour attacher au nimbe la pensée d'un honneur divin.

L'artiste a-t-il voulu, au contraire, seulement distinguer la sainte Vierge des Anges et des Saints, par un nimbe plus orné : rien n'est mieux selon l'esprit de la meilleure iconographie chrétienne. On pourrait même souhaiter qu'au lieu d'un mode d'ornementation dont la supériorité n'est que relative aux autres nimbes employés dans la même composition, comme celui de notre figure 8 (pl. III), on adoptât pour la Mère de Dieu un mode de nimbe qui n'appartînt absolument qu'à elle seule : le nimbe formé de douze étoiles, que nous reproduisons (pl. III, fig. 9) d'après d'Agincourt [1], remplirait cette condition.

Le rang hiérarchique des Anges et des Saints peut aussi être accusé par des différences déterminées, soit dans la couleur, soit dans les ornements du nimbe. Ainsi, le miniaturiste du Bénédictional de Saint-Œthelwhold a eu soin de distinguer, parmi les autres Apôtres, saint Pierre et saint Paul par des nimbes plus riches [2]; et celui du premier l'emporte encore sur celui du second. Cet exemple n'est pas isolé ; mais la distribution des nimbes, à ce point de vue, n'a pas été faite selon des règles assez constamment établies, pour qu'il nous soit possible de leur donner un corps. Nous ne pouvons que formuler un désir : on ne nous contestera pas du moins qu'il ne fût à propos de distinguer les nimbes des Apôtres, des Martyrs, des Confesseurs et des Vierges, par les couleurs liturgiques qui leur sont attribuées ; mais le rouge étant propre à la fois

1. *Peinture*, pl. CXII.
2. *Mémoires de la Société des Antiquaires de Londres*, T. XXIV, pl. VIII, IX, X, XI.

aux Apôtres et aux Martyrs, le blanc aux Confesseurs et aux Vierges, il faudrait y ajouter d'autres distinctions qu'il est loisible d'imaginer, selon l'esprit de l'Église, en attendant que les plus heureux essais puissent être appelés à fournir les fondements de la loi qui nous manque.

VI.

NIMBE CARRÉ.

Le nimbe circulaire, en général, exprime une idée de gloire et de couronnement parfait, et, sa signification étant bien dégagée de tout alliage, il devient exclusivement le signe de la vie béatifique : le nimbe quadrangulaire exprime une idée de vertu, et il a été accordé à tout personnage mort ou vivant, mais plus ordinairement vivant, dont on a voulu honorer le caractère et les vertus, sans prétendre le mettre au rang des Saints qui, en possession définitive de la gloire céleste, peuvent être de notre part l'objet d'un culte.

Le plus ancien exemple connu de cette sorte d'insigne, provient des peintures chrétiennes découvertes à Alexandrie par M. C. Wescher et publiées par M. de Rossi ; nous n'avons pu en donner qu'une idée imparfaite, par le spécimen que nous avons essayé de faire reproduire isolément (pl. III, fig. 12) : on juge beaucoup mieux dans l'ensemble offert par la planche du *Bulletin d'archéologie chrétienne*[1]. Ce nimbe carré est attribué à saint André, désigné par son nom et placé à la gauche du Christ, en regard de saint Pierre, qui occupe la droite et ne porte aucun nimbe. Comprenant mal M. de Rossi, nous avions cru qu'il le faisait remonter au IIIe ou au IVe siècle, époque à laquelle appartient une première couche de ces peintures; mais, d'après de nouvelles indications qu'il nous a fait l'honneur de nous communiquer, le nimbe carré de saint André comme le nimbe crucifère dont nous avons fait reproduire les linéaments (pl. II, fig. 2), appartiennent également à la nouvelle couche de peinture ajoutée au VIe siècle. Quelle était, à l'époque encore reculée à laquelle remonte cet exemple, la signification de cette sorte de tablette appliquée derrière la tête?

L'attribution qui en est faite à saint André, ne semblerait guère permettre de l'interpréter selon le sens qu'on lui donna plus tard. Cependant, le sujet direct de la représentation étant la multiplication des pains, où, d'après l'Evangile, saint André prit une part nominale, serait-il défendu

1. *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1865, p. 63.

de conjecturer que l'on a voulu, par ce moyen, indiquer que, dans la circonstance, il demeure dans la réalité de son rôle historique, tandis que le chef des Apôtres, son frère, est appelé à y prendre part au nom du plus haut symbolisme? Mais il est plus sage de dire simplement que la signification du nimbe quadrangulaire, à l'époque dont il s'agit, ou n'était pas encore fixée, ou nous est restée inconnue.

C'est au VIIIe siècle que l'on retrouve la première mention écrite de ce nimbe; elle est donnée par Jean Diacre, dans la *Vie de saint Grégoire le Grand*. Cet écrivain, après avoir décrit minutieusement un portrait de ce grand pape, qui existait de son temps dans le monastère de Saint-André, sur le mont Cœlius, monastère qui, depuis, a pris le nom même de saint Grégoire, termine en ces termes : *Circa verticem vero tabulæ similitudinem quod viventis insigne est, præferens, non coronam*[1]. Ainsi saint Grégoire portait sur la tête, dans son portrait, non pas une couronne, c'est-à-dire un nimbe circulaire, mais une sorte de tablette : d'où son historien infère, comme d'une preuve manifeste, que ce portrait avait été fait de son vivant, et par sa volonté, pour l'édification des moines qu'il avait gouvernés[2]. Nous avions cru que M. de Rossi n'admettait pas ces conclusions, sinon ce témoignage de Jean Diacre[3]. Il est bien certain que le nimbe quadrangulaire n'a pas été exclusivement réservé aux personnages existants lors de l'exécution des monuments; mais qu'il ait été substitué au nimbe circulaire sur la tête d'un Saint ayant autant droit que saint Grégoire à porter celui-ci, c'est là ce qui dérangeait toutes les notions que nous avons pu recueillir à ce sujet; puis nous expliquions difficilement que l'historien de saint Grégoire, écrivant au IXe siècle, eût attribué à la fin du VIe siècle un portrait qui n'eût pas été antérieur au VIIe. Mais, d'après des éclaircissements donnés aussi sur ce point par M. de Rossi, nous savons aujourd'hui qu'il avait voulu dire seulement que le nimbe quadrangulaire était probablement resté rare avant le IXe siècle.

Dans les mosaïques du triclinium de Léon III, il est attribué à Constantin, recevant de Notre-Seigneur l'étendard, comme défenseur de l'Église, bien qu'il fût mort depuis plus de cinq siècles, aussi bien qu'à

1. *Vie de saint Grégoire*, L. IV, cap. LXXXIV.

2. Papebroke, dans ses *Propylées de mai* (*Acta Sanctorum*, maii, T. I), et Rocca (*Thesaurus Pontificiarum sacrarumque antiquarum*, 2 vol. in-fol. Rome, 1745, T. II, p. 369), ont donné le portrait de saint Grégoire, avec le nimbe quadrangulaire dessiné d'après la description de Jean Diacre. Rocca dit s'être aussi servi d'une mauvaise peinture exécutée environ trois cents ans après cet historien, c'est-à-dire sans doute vers le XIIe siècle, d'après le portrait primitif : il est permis de croire que, par cette voie, on a conservé du moins exactement la forme du nimbe de ce portrait, telle que nous la reproduisons (pl. II, fig. 14).

3. *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1863, p. 14.

ce saint Pape et à Charlemagne (pl. III, fig. 13), alors vivants ; tandis que saint Sylvestre, ou plutôt, à notre avis, saint Pierre, qui, à l'opposé de Constantin, reçoit les clefs, porte le nimbe circulaire.

Le nimbe quadrangulaire, d'ailleurs, ne s'applique pas uniquement à des figures d'une personnalité bien déterminée. Dans les miniatures d'un Pontifical du IXe siècle, conservé à la Bibliothèque du Vatican [1], l'évêque porte constamment ce signe iconographique (pl. III, fig. 15) ; il en est de même du diacre officiant (pl. III, fig. 16) et de l'évêque qui préside à la cérémonie, dans la bénédiction du cierge pascal, sur un *Exultet* du XIe siècle, que d'Agincourt possédait dans sa propre collection [2] ; il nous semble aussi reconnaître le nimbe quadrangulaire sur une autre figure de cet *Exultet*, que nous prenons pour la figure allégorique de l'Eglise. Assise sur le temple matériel qui porte son nom, et entourée de cierges allumés, elle correspond à ces mots : *Et nox sicut dies illuminabitur, et nox illuminatio mea;* par delà la tablette à laquelle sa tête est immédiatement adossée, il règne un autre grand nimbe circulaire. Il est probable que l'auteur de ces peintures, auteur connu, car il les a signées Jean Eposius, s'est proposé d'exprimer en même temps et la sainteté de l'Eglise par ce nimbe circulaire, et la dignité du ministère ecclésiastique par le nimbe quadrangulaire ; et ce qui tend de plus à le prouver, c'est qu'étant prêtre lui-même, il s'est attribué cet insigne, dans une petite figure où il s'est représenté prosterné aux pieds de saint Pierre.

Si l'on s'en rapportait uniquement à Guillaume Durand, il faudrait dire que, par le nimbe quadrangulaire, on a voulu exprimer les vertus cardinales qui fleurissent dans le prélat ou dans le Saint encore vivant : *Cum vero aliquis prælatus aut sanctus vivens pingitur, non in formam scuti rotundi sed quadrati, corona ipsa depingitur, ut quatuor cardinalibus virtutibus vigere monstretur* [3]. Alemani adopte cette explication [4], mais non pas jusqu'à prétendre qu'il soit indispensable de considérer comme vivant à l'époque de la représentation, tout personnage ainsi caractérisé, car il s'agit pour lui précisément d'expliquer la figure de Constantin, dont nous venons de parler ; il admet seulement, à cet égard, un usage plus ordinaire, usage devenu, selon nous, absolu, quand le personnage est un Saint qui, canoniquement reconnu comme tel, aurait droit au nimbe circulaire.

Quant à la signification du nimbe quadrangulaire comme exprimant

1. D'Agincourt, T. VI, *Peinture*, pl. XXXVII, XXXVIII.
2. *Ibid.*, pl. LIII, LIV.
3. *Rat. div. off.*, Lib. I, cap. III, § 20.
4. *De Laterensibus parietinis*, p. 62.

les vertus cardinales, Alemani la soutient sans restriction, s'appuyant sur la valeur accordée, dans ce sens, au nimbe quartenaire, par les Pères. Il cite particulièrement saint Grégoire, qui compare la vertu du chrétien, dont ces quatre vertus particulières forment comme les bases, à une pierre bien équarrie et assurée par là même de demeurer solide, quelle que soit la face sur laquelle on la pose. Papebroke paraît avoir en vue ce passage de saint Grégoire, lorsque, à propos du nimbe quadrangulaire porté par l'abbé Jean (pl. III, fig. 17), dans une miniature où celui-ci est représenté recevant de saint Benoît la règle de son Ordre, il considère cet insigne comme exprimant la fermeté de la foi dans une personne vivante, à la différence du nimbe circulaire de saint Benoît, signe de la vie éternelle dont le saint patriarche est désormais en possession [1].

Alemani invoque encore, à son appui, les vers écrits au-dessous de l'image de Charles le Chauve, au frontispice de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, où Ingobert, scribe de l'empereur, dit que ces quatre vertus brillent sur sa tête, et que, par leur moyen, il se gouverne lui-même et gouverne toutes choses, selon la prudence, la justice, la modération et la force [2] :

Denique se primum tunc omnia rite gubernat
Prudenter, juste, moderate, fortiter atque.

Cette thèse est soutenue à propos de deux images de Charlemagne, qui portent le nimbe en question : celle du triclinium de Léon III (pl. III, fig. 13), et une autre placée dans l'église de Sainte-Susanne, aussi à Rome ; mais précisément la Bible d'Ingobert ne présente aucune trace de cet insigne, et les vers se rapportent à quatre figures des vertus cardinales, les plus anciennes probablement qui soient connues.

Il est donc permis de croire que cette valeur symbolique, accordée de bonne heure au nimbe quadrangulaire, ne suffit pas pour en expliquer l'origine et la signification primitive.

Le carré, dans les idées de Pythagore, adoptées par les Néoplatoniciens, représente la terre, et le cercle représente le ciel ; ces idées étaient familières aux chrétiens, sans qu'ils aient eu besoin de les emprunter à l'antiquité païenne. Que ce soit un des motifs de l'infériorité où ils ont laissé le nimbe quadrangulaire par rapport au nimbe circulaire, on peut l'admettre facilement, et, l'ayant admis, on comprend que le premier con-

1. S. Benedicto, ut æternitatem felicem adepto, caput ambiat circulus, æternitatis symbolum : Joanni vero, ut adhuc viventi, quadratum quid post caput sit, quo creditur firmitas fidei, velut quadro lapide immobiliter nixæ, repræsentari. (*Propylées de mai*, p. LXII.)

2. *De Later. pariet.*, p. 66, 123. — D'Agincourt, *Peint.*, pl. XL, XLI.

venait doublement aux personnes vivantes, parce qu'elles appartiennent à la terre et parce que leur vertu n'a pas reçu son dernier couronnement; mais cette explication ne répond pas non plus à tous les cas, et probablement elle est venue elle-même après coup.

En comparant les diverses formes du nimbe quadrangulaire (pl. III, fig. 13, 14, 15, 16, 17), on voit qu'il répond successivement, ou tout à la fois, à l'idée d'un cartouche ou d'une tablette en bois dont l'épaisseur est marquée (fig. 13, 14), ou d'une feuille de parchemin à moitié déployée, (fig. 15), ou d'un diptyque (fig. 16), ou d'une plaque, soit d'ivoire, soit de métal, enrichie d'une bordure (fig. 17), ici de perles, ailleurs d'ornements ciselés[1] : c'est-à-dire qu'il répond à l'idée générale d'un objet propre à recevoir une inscription qui exprimerait la dignité du personnage. En effet, Ciampini a déclaré que son avis, relativement à cette sorte de nimbe, s'est modifié dans ce sens, et il se proposait de publier un certain nombre de figures empruntées à d'anciens rituels, et tendant à prouver que cet insigne avait, en iconographie, à peu près la valeur que nous accordons à la tiare du Pape ou à la mitre des évêques[2]. Cette signification, d'ailleurs, explique, sans les exclure, toutes les autres pensées qui, d'après ce qui précède, s'attachent au nimbe quadrangulaire.

On peut remarquer que, dans les mosaïques du XIII[e] siècle, à Saint-Jean-de-Latran, à Sainte-Marie-Majeure, les personnages correspondant à ceux qui, dans les mosaïques du IX[e], sont désignés par ce nimbe, c'est-à-dire les Papes et les Évêques qui vivaient lors de l'érection du monument, portent à sa place la tiare ou la mitre. En effet, le règne du nimbe quadrangulaire fut de peu de durée, et il ne paraît pas s'être étendu beaucoup en dehors de l'Italie; l'importance que lui accorde l'évêque de Mende est due probablement aux monuments anciens qui le lui mettaient sous les yeux, à Rome, où il passa une partie de sa vie et où il a son tombeau, bien plus qu'aux exemples qu'il en aurait vus se produire de son temps et surtout dans son pays.

VII.

NIMBE POLYGONAL.

Les Italiens eurent toujours plus de penchant pour les nimbes rectilignes que les autres nations catholiques; le nimbe polygonal leur ap-

1. Voir le nimbe de l'évêque et de l'auteur des miniatures, sur l'*Exultet* de d'Agincourt, *Peint.*, pl. LIII, LIV.

2. *Vet. mon.*, T. II, p. 143.

partient uniquement. Au XIVe siècle, ils l'attribuèrent avec assez de constance aux figures allégoriques des Vertus. Dans les fresques de Giotto, à Assise, où il a représenté les Vertus de saint François, la Pureté, la Force, la Pénitence, la Pauvreté, la Prudence, l'Humilité portent le nimbe pentagone ou hexagone; celui de l'Obéissance seul est à quatre pans, mais posé en losange. Les nimbes des Vertus sculptées par Benedetto da Maiano, sur la chaire de l'église de Santa-Croce, à Florence, ont jusqu'à dix pans. Il ne paraît pas d'ailleurs que l'on ait attaché une signification particulière au nombre de ces divisions. Il arrive aussi que les pans, au lieu d'être rectilignes, sont plus ou moins concaves, chacun : ceux de la chaire de Santa-Croce le sont légèrement. Un tableau placé dans la nouvelle galerie des anciens maîtres italiens, au Louvre (n° 170), offre l'exemple de deux nimbes octogones dont la concavité est plus prononcée; ils ne sont plus attribués à des figures allégoriques de Vertus, mais à Nicodème et à Joseph d'Arimathie, dans une *Descente de croix*, où tous les autres personnages portent le nimbe circulaire. Cette double circonstance servira d'ailleurs à nous faire comprendre la signification du nimbe polygonal. C'est le nimbe circulaire, diminué par des coupes et des échancrures. Cette diminution, étant régulière, exprime une idée de bien, mais d'un bien un peu moindre; nous ne nions pas non plus qu'il n'ait pu s'y mêler une certaine combinaison des idées attachées au nimbe carré.

Le nimbe polygonal n'a pas été distribué avec la pensée de retrancher quelque chose aux personnages réels ou fictifs qui en ont été gratifiés, mais avec le désir de les assimiler aux Saints, mêlé d'une certaine crainte de le faire sans distinction. Nicodème et Joseph d'Arimathie, il n'y a pas de doute, ont droit aux honneurs dus à la sainteté[1]; mais, comme on ne dit pas usuellement «saint Nicodème, saint Joseph d'Arimathie», quoiqu'il soit parfaitement permis de le dire, c'en est assez pour expliquer la timidité du peintre, dont l'œuvre, pour ce motif, a fixé notre attention. De même,

1. Un article publié par Mgr Barbier de Montault, dans les *Annales archéologiques*, T. XXV, p. 167, en nous confirmant dans la pensée de la sainteté canoniquement reconnue de Joseph d'Arimathie, nous avait imprimé des doutes relativement à Nicodème; mais Dom Chamard est venu à notre secours, dans une note publiée, *Revue de l'Art Chrétien*, juillet 1868, où il a prouvé que le culte de ce dernier était lui-même parfaitement établi dans l'Église. En effet, Nicodème est inscrit au martyrologe romain : Mgr Barbier de Montault l'a reconnu (*Annales archéol.* T. XXVII, p. 82); il n'y a plus de controverse que sur le plus ou moins d'extension de son culte. On remarquera, quant au nimbe, que Joseph d'Arimathie et Nicodème ont généralement partagé le même sort; souvent ils ne sont pas nimbés. Il ne nous a pas paru rare, cependant, qu'ils aient le nimbe circulaire : l'exemple cité, où le nimbe polygonal leur est attribué, est le seul que nous connaissions personnellement.

Buffalmaco ou Pierre d'Orvieto, dans la scène du *Crucifiement*, au Campo-Santo de Pise, ont donné un nimbe octogone au centurion qui reconnaît la divinité du Sauveur.

Au contraire, nous avons aussi remarqué au musée du Louvre (n° 49 de la nouvelle galerie) un autre tableau où Ève est couchée aux pieds de la Vierge, en face du serpent qui se dresse près d'elle et porte lui-même une figure de femme. Mise en opposition avec la Mère du Sauveur, la mère du genre humain, qui fut l'auteur de sa chute, a reçu un nimbe polygonal, mais à pans irréguliers, et terminé imparfaitement, parce qu'il doit exprimer la déchéance.

Quand, au XIVe siècle, les artistes italiens adoptèrent le nimbe polygonal pour les figures allégoriques des Vertus, ces figures commençaient seulement à se répandre : on ne leur ôtait pas le nimbe circulaire, car elles ne l'avaient pas. Giotto, dans les fresques de l'Arena de Padoue, n'a nimbé, parmi les Vertus, que la seule Charité : il lui a donné le nimbe circulaire, et ses compagnes ne portent aucun nimbe. Quand donc toutes les Vertus ont reçu le nimbe polygonal, c'est qu'on voulait leur rendre un honneur qui leur manquait, les proclamant saintes, tout en les distinguant des Saints proprement dits : leur sainteté, en effet, est telle que l'on a parfaitement le droit de leur en attribuer l'insigne le plus complet. Cependant, à titre de distinction, la pratique, usitée longtemps chez nos voisins, d'un nimbe spécial pour les êtres de raison, mériterait à notre avis d'être relevée et de prendre une place définitive dans l'iconographie chrétienne.

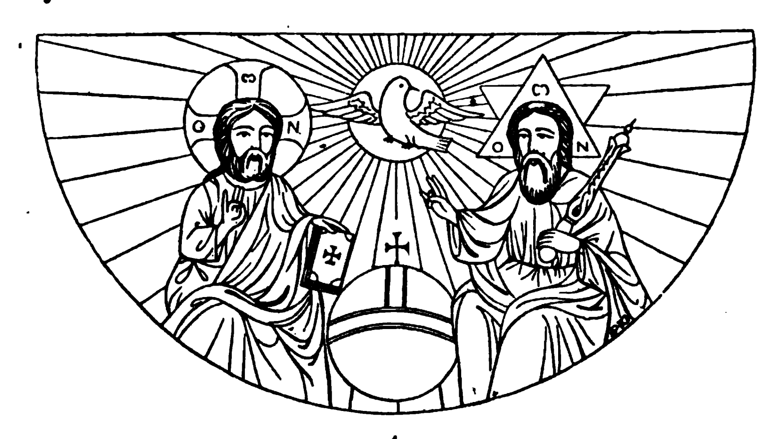
Nous n'en dirons pas autant, soit du nimbe en losange, soit du nimbe en triangle, attribués à Dieu le Père [1], jugeant qu'il est bien préférable de s'en tenir au nimbe crucifère. Dès le XIVe siècle, l'influence du mouvement naturaliste s'était fait sentir pour le rendre moins fréquent, principalement en Italie, même par rapport au Dieu Sauveur : cette tendance eut surtout pour effet d'en faire perdre le sens général, applicable aux trois Personnes divines ; et beaucoup d'artistes dès lors, — Giotto au Campo-Santo de Pise, Benozzo Gozzoli, dans le même lieu, pendant le siècle suivant, — n'ont jamais donné à Dieu le Père que le nimbe simple. Raphaël fut fidèle, plus qu'aucun autre peintre de son temps, à maintenir le nimbe crucifère sur la tête du Christ, jusque dans ses derniers ouvrages,

1. Quant au nimbe carré que M. Didron a cru appliqué au buste qui représente non pas Dieu le Père, mais le Christ, dans la mosaïque de Saint-Jean de Latran, nous croyons que c'est une méprise. Nous n'avons rien observé de semblable ni sur l'original, ni dans les planches de d'Agincourt ou de Fontana, *Chiese di Roma*; mais on le remarque sur d'autres gravures, et cela est venu, nous le pensons, de l'effet produit par les petits carrés de la mosaïque, vus en certains jours. (Didron, *Ic. ch. de Dieu*, p. 69).

les cartons d'Hamptoncourt, par exemple (pl. II, fig. 14); il en transmit l'usage à ses disciples, comme le prouve la *Flagellation* de Jules Romain, dans la sacristie de Sainte-Praxède, à Rome; néanmoins, il ne revint pas, quant à Dieu le Père, sur une tradition dont la chaîne était rompue. Dans la fresque de l'église de Saint-Sévère, à Pérouse, qui servit de prélude à la partie supérieure de la *Dispute du Saint-Sacrement*, Dieu le Père ne porte également que le nimbe simple. Avec son tact exquis, le grand artiste sentit cependant qu'il fallait une distinction pour toute figure divine, et, dans la *Dispute du Saint-Sacrement* elle-même, il eut recours au nimbe en losange. Il y avait des précédents, car M. Didron en a publié un d'après une miniature italienne du XIVe siècle [1].

Il faut remarquer que, par la disposition de ses angles, cet insigne affecte quelque corrélation avec certains rayonnements cruciformes qui ont remplacé quelquefois le nimbe proprement dit, principalement, mais non pas uniquement, sur la tête du Christ [2], et nous admettrions sans difficulté qu'il en dérive, avec une signification d'universalité, plutôt qu'à titre d'aucun souvenir de la rédemption.

Le triangle appliqué comme nimbe à la tête de Dieu, est encore une idée italienne et une idée toute moderne; pris isolément, il est une image assez heureuse de la sainte Trinité; rayonnant et renfermant le nom sacré de Dieu, il peut convenablement exprimer l'idée divine en général: mais il est plus facile de critiquer son emploi comme nimbe que de le justifier.



1
Trinité. (Fresque du Mont Athos.)

« Le nimbe triangulaire ou bi-triangulaire, dit M. l'abbé Crosnier,

1. *Icon. chrét. de Dieu*, p. 66.

2. Un exemple de ce rayonnement cruciforme en losange, donné par une miniature du

« exprime les trois Personnes de la sainte Trinité, sans en désigner une en « particulier. Il n'y a que depuis le xv[e] siècle, qu'on a, à tort, employé « quelquefois cet ornement pour désigner Dieu le Père [1]. » Il tombe, en effet, sous le sens, que le triangle exprimant la Trinité, ne peut légitimement être appliqué à aucune Personne divine prise en particulier. Il conviendrait parfaitement à ces monstrueuses figures à trois visages sur une seule tête, dont il se rencontre des exemples, mais qui ont toujours été condamnées par l'autorité ecclésiastique [2].

Nous ne nous arrêtons pas à cette pensée : que le nimbe en triangle aurait pu dériver du nimbe en losange, dont il serait considéré comme une section, et par une filiation plus éloignée, en conséquence, ou du rayonnement de la tête ou même de l'altération du nimbe crucifère; parce que, s'il est arrivé que cette pensée se soit produite, elle a été bientôt absorbée par le fait bien plus général de la signification attachée au triangle, et c'est cette signification qui domine le sujet.

Quant au nimbe bi-triangulaire, il est particulier aux Grecs, et probablement aux Grecs modernes, car l'immobilité qui caractérise l'art grec est relative, et il ne faut pas croire qu'elle ait été portée à ce point qu'il ne s'y soit introduit à la longue d'importantes modifications iconographiques : il serait facile de multiplier les preuves de ces modifications. L'art grec marche, mais sa marche est lente et son pas est pesant; il n'a que de faibles écarts, parce qu'il a peu de vie. Chez nous, la vie surabonde : mais aussi, quand nous prenons la mauvaise voie, nous nous éloignons bien plus de la bonne ; et c'est ainsi que nous nous sommes précipités dans le naturalisme, dont nous aurons maintenant à étudier plus expressément l'effet, relativement à l'altération, puis à l'abandon du nimbe que nous travaillons à faire revivre.

xvi[e] siècle, a été successivement publié ou répété par MM. Didron, *Ic. chrét. de Dieu*, p. 36, fig. 7; l'abbé Crosnier, *Icon. chrét.*, p. 65, fig. 7 ; l'abbé J. Corblet, *Manuel d'arch.*, p. 353. Un tableau d'école flamande du xv[e] siècle, au musée du Louvre (n. 596), représentant les *Noces de Cana*, le montre sur la tête de la sainte Vierge, tandis que sur la tête de Jésus, ornée d'un rayonnement analogue, des faisceaux de rayons intermédiaires se prolongent entre les aigrettes principales : moyen dont s'est servi l'artiste pour dire qu'une plus vive lumière doit distinguer le Fils de la Mère. L'auteur de ces *Études* possède l'acte de profession, sur vélin, d'une religieuse de l'Ordre des Jésuates et du monastère de la Trinité de Bologne (1710), où, parmi les miniatures, l'on remarque, dans une représentation de la sainte Trinité, le triangle attribué en guise de nimbe à Dieu le Père, et le rayonnement en losange sur la tête de Dieu le Fils.

1. Crosnier. *Icon. chrét.*, p. 67.

2. Didron, *Icon. chrét. de Dieu*, p. 596. Nous empruntons à cet ouvrage l'exemple de nimbe bi-triangulaire que l'on a vu à la page précédente.

VIII.

TRANSFORMATION DU NIMBE.

Tout n'était pas à blâmer dans le mouvement qui, dès le XIVe siècle, mais surtout au XVe, ébranla l'art chrétien dans le sens de l'étude et de l'imitation de la nature : il faut admettre qu'ayant à poursuivre, dans les formes et l'expression, un genre de beauté et de vérité trop négligé avant eux, les artistes avaient le droit de ne pas laisser s'immobiliser dans leur archaïsme, des signes et des procédés symboliques qui, avec des modifications graduées, pouvaient se prêter à la nouvelle disposition des esprits. Ainsi, il est évident que ces disques sur lesquels étaient fixées les têtes des Saints comme sur un fond immobile, devaient se dégager et fléchir, lorsqu'on demanderait plus de relief dans les formes, plus de souplesse dans les mouvements; et quand le peintre, plus tard, aura l'ambition de faire circuler l'air et la lumière dans ses œuvres, il sera naturellement amené à vaporiser ces obstacles : heureux s'il sait les ramener à la notion première de légère nuée et de jour éclatant.

Giotto, déjà, avait montré quelques dispositions à mobiliser le nimbe, au moins dans les fresques de l'Arena à Padoue. Partout ailleurs, il est fidèle à la tradition archaïque du nimbe solide et perpendiculaire ; il en est de même généralement de ses élèves immédiats, et c'est seulement à raison de l'abandon fréquent du nimbe crucifère, que l'on aperçoit chez eux, à cet égard, l'influence d'un esprit quelque peu nouveau.

Orcagna va plus loin, puisqu'il lui est arrivé, dans son *Jugement dernier* de Pise, de substituer le rayonnement lumineux au nimbe du Christ. Il supprime même entièrement le nimbe sur la tête des Anges qui, dans ce tableau, portent les instruments de la Passion, bien qu'il le conserve à ceux de ces esprits célestes qui exécutent les sentences divines ; et dans son *Triomphe de la Mort*, cette suppression est sans exception. Un peu avant lui, Buffalmaco, peignant sur les murs du même monument, avait, — nous ne dirons pas privé de leur nimbe les anges qu'il y avait réunis en grand nombre, — mais remplacé ce nimbe, par un vif rayonnement, auquel il attachait, selon toute apparence, une valeur particulière, jugée plus conforme à la nature angélique : et cela en regard de la sainte Vierge, des Saintes Femmes et de saint Jean, revêtus du nimbe simple, et du Christ honoré du nimbe crucifère.

Dans les temps postérieurs, un semblable rayonnement fut souvent con-

sidéré comme ayant une signification supérieure à celle du nimbe lui-même : car on l'observe sur la tête du Christ, tandis que ses Apôtres et d'autres Saints autour de lui portent encore celui-ci. Il faut dire que cette diminution de valeur dans l'appréciation du nimbe, se rencontre sous l'influence des courants naturalistes, quoique chez des artistes qui leur résistent, tout en les subissant, et peut-être à leur insu. Ces dernières observations nous ont amené au moins en plein xve siècle. Alors il avait aussi surgi dans l'art une autre école : école qui, entretenue et rehaussée à l'ombre du cloître, se présentait comme une sorte de réaction du sentiment chrétien, se réfugiant dans l'expression naturelle de tout ce que la piété la plus vive et la plus tendre peut provoquer de mouvements et d'attitudes, mais attentive aussi à ressaisir, à maintenir toutes les formes de l'ancien langage artistique, susceptibles d'être encore comprises. Ainsi, même par rapport à la question accessoire du nimbe, la distinction est grande entre la marche des peintres naturalistes et celle des mystiques, malgré les liaisons qu'ils ont entre eux à d'autres égards.

Paolo Ucello fournit déjà l'exemple d'un nimbe mobile, petit, posé obliquement, attribué à Dieu chassant Adam et Ève du Paradis, dans les fresques du cloître, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence ; tandis que, dans la scène précédente de la *Création*, le nimbe de Dieu est large, strié et posé presque horizontalement.

Masolino da Panicale, Masaccio, Fra Filippo Lippi firent suivre tous les mouvements de la tête au nimbe, constamment rétréci et mobilisé dans leurs ouvrages ; dès lors ils l'ont souvent réduit à un simple filet, comme on le voit sur la tête de saint Pierre, que nous empruntons à Filippino Lippi (pl. III fig. 11).

Pendant ce temps-là, le nimbe giottesque continue de régner dans les œuvres de Gentile da Fabriano; le Beato Angelico le maintient également quant à la substance : mais il a une manière de le former qui lui est toute personnelle. Observez les disques d'or vif, légèrement striés, qui ceignent la tête de ses Saints et de ses Anges : à ce seul trait vous reconnaîtrez sa main. Il lui appartient aussi d'avoir relevé le nimbe crucifère : il ne l'omet jamais, et si nous avons pu dire que l'exemple de Raphaël en avait entretenu un reste d'usage dans le cours avancé du XVIe siècle et jusqu'aux confins du XVIIe, c'est probablement à l'humble religieux qu'on le doit.

Il n'est pas besoin de dire que le nimbe, toutes les fois qu'on l'observe alors, qu'il soit crucifère ou qu'il soit simple, n'a plus rien de l'ancienne manière. C'est sous les formes dégagées qu'il avait commencé à prendre dès le début du XVe siècle, qu'il résista si longtemps aux influences qui tendaient à le faire disparaître. Le Beato Angelico est peut-être, en Italie,

le dernier qui, dans une œuvre de haute peinture, l'ait appliqué perpendiculairement sur le fond du tableau ; et encore il ne le fit pas jusqu'à la fin sans quelques modifications. L'inflexibilité du nimbe, qui s'était maintenue dans toutes les peintures murales du couvent de Saint-Marc, commence à céder dans les panneaux de la galerie de l'académie de Florence, où le pieux artiste a également représenté toute la vie de Notre-Seigneur. Après lui, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, l'usage inauguré par Masolino et Masaccio était devenu général ; Benozzo Gozzoli s'y conforma, et lorsque la distinction commença à se faire sentir entre les deux courants artistiques, elle ne se manifesta plus, relativement au nimbe, que par une proportion de nombre en faveur des mystiques.

Le nimbe, au milieu des modifications qu'il avait subies, prenait trois formes de consistance diverse : ou le champ, bien que sans épaisseur appréciable, se présentait encore comme un disque vaporeux, d'une teinte ordinairement uniforme dans toute son étendue ; ou il n'était plus qu'un simple filet circulaire, suspendu en l'air ; ou, au contraire, il conservait l'apparence d'une masse plus ou moins solide, et s'appliquait au-dessus de la tête comme une sorte de chaperon. Or, il est à remarquer que les nimbes les moins aériens ne sont pas ceux des pinceaux les plus fidèles, d'ailleurs, aux vieilles traditions. Comparez deux contemporains, André de Castagno, l'un des coryphées du naturalisme, et le suave Benozzo Gozzoli : les nimbes du premier sont massifs, ceux du second sont touchés légèrement. Le Pérugin les fit toujours d'une grande délicatesse, et, dans ses derniers ouvrages, il ne se servit plus que du simple filet, la seule ou à peu près, de toutes les manières de nimber, qui survécut au xvi[e] siècle.

Ce fut alors aussi que se propagea l'usage du rayonnement à aigrettes cruciformes (pl. II, fig. 17) pour remplacer le nimbe crucifère ; il est à remarquer que cette substitution s'observe surtout alors chez les peintres qui ont conservé le sentiment chrétien dans une mesure supérieure, comme Francia à Bologne, ou du moins au-dessus de la mesure commune, comme le Garafolo à Ferrare. Bien que ces artistes n'aient pas à la lettre conservé les traditions du Beato Angelico, puisqu'ils accroissaient la valeur du rayonnement, qu'il avait plutôt diminuée en l'attribuant principalement aux bienheureux non canonisés [1] ; bien qu'ils en aient réduit les proportions, par l'effet de la tendance générale à diminuer tous les

1. On comprend que la circonférence ferme et arrêtée du nimbe circulaire, comparativement aux rayonnements de la tête, puisse être prise tour à tour comme exprimant une idée de limite ou au contraire celle du complément le plus parfait, selon que l'on se figure des rayons qui la dépassent ou des rayons qui ne l'atteignent pas.

signes iconographiques qui n'étaient pas directement empruntés à l'imitation de la nature, ils obéissaient, en le conservant, à l'esprit maintenu et relevé par le vénérable artiste, et aux influences intermédiaires et combinées de Francia et de Raphaël. Ce fut grâce à Francia, nous le pensons, que, dans l'école de Bologne, le nimbe eut une existence plus prolongée qu'en aucune autre. Nous avons signalé le nimbe crucifère dans les œuvres de Louis Carrache, qui, d'ailleurs, n'est rien moins que mystique : ce n'en est pas moins le reste d'une tradition qui a pour principe et pour but le respect des choses saintes, et la pensée de rendre par un signe sensible ces choses qui, ne se voyant pas, dominent cependant tout ce qui tombe sous les sens.

Le nimbe simple se trouve fréquemment dans les œuvres d'Annibal et d'Augustin Carrache, et, jusqu'au XVIIe siècle, dans celles du Guide et surtout du Dominiquin, chez lesquels, d'ailleurs, l'expression des vérités et des sentiments chrétiens fut souvent développée avec plus de bonheur que chez aucun de leurs contemporains.

Il n'y a peut-être pas d'école de peinture qui, en Italie, n'ait conservé les traces du nimbe pendant le cours du XVIe siècle; Michel-Ange et le Corrége furent les plus prompts à rompre le fil traditionnel; cependant le premier paraît en avoir tenu compte, sur ce point, dans quelques-uns de ses dessins, et l'exemple du second n'empêcha pas le Parmesan, son élève, de le ressaisir quelquefois.

A Venise, où Jean Bellini, qui en fut le Pérugin et le Francia, fléchit plus facilement qu'aucun d'eux par rapport au nimbe, le Titien, le Tintoret en ont cependant encore couronné la tête de plusieurs de leurs Saints, et les figures de Christ du premier fourniraient quelques exemples du rayonnement cruciforme.

Au XVIIe siècle, nous avons observé ce dérivé du nimbe, bien faiblement accusé, il est vrai, chez le chevalier d'Arpino, ce prolongement délayé de l'école qui, à Rome, devait sa source à Raphaël.

Carlo Dolci, Sassoferato, qui visaient plus que la plupart de leurs contemporains aux expressions capables de satisfaire la piété, ont aussi soutenu, quoique d'une main timide, le véritable nimbe prêt à disparaître. Si on accordait ce nom à tous les éclats lumineux qui, autour des Saints, affectent plus ou moins la forme circulaire, il faudrait dire que le nimbe s'est conservé même au XVIIIe siècle; et, à supposer qu'il faille admettre une complète interruption de son usage dans les écoles qui avaient succédé aux grands maîtres d'Italie, il faut reconnaître qu'il s'y est relevé de nos jours, avant même que le mouvement archéologique qui a tendu, pour toute l'Europe, à faire revivre l'intelligence

et le goût de l'art vraiment chrétien, ne l'ait ravivé chez nous [1].

Remontons au XVe siècle, nous verrons que nous avions été plus lents d'abord à le modifier [2], un peu plus prompts ensuite à l'abandonner; nous l'avions surtout abandonné plus complétement, de sorte que, par rapport à la France, on peut vraiment fixer, dans le sens que nous l'avons expliqué, sa disparition à la fin du XVe siècle; les rares exemples que l'on en pourrait trouver dans les deux siècles suivants, ne doivent compter qu'à titre d'exceptions à une règle générale.

Cette dernière observation s'applique aux autres contrées du nord de l'Europe, où régnèrent les écoles flamande, hollandaise ou allemande. En Flandre, les Van Eyk n'avaient usé du nimbe que très-librement, dès le commencement du XVe siècle : dans le fameux tableau de l'*Adoration de l'Agneau*, on ne voit pas un seul nimbe; on en voit peu, en général, chez les peintres qui dérivent de cette école.

En Allemagne, au contraire, le premier des trois Holbein (Jean-Michel) a nimbé du nimbe perpendiculaire, fixe et crucifère avec accompagnement et rayons cruciformes, les trois Personnes divines, dans un *Couronnement de la Vierge*, qu'il peignit en 1499 dans le couvent de Sainte-Catherine d'Augsbourg [3]. Dans le tableau de l'*Adoration des Mages*, dit tableau de la cathédrale de Cologne (1410), dans d'autres œuvres qui remontent aussi au commencement du XVe siècle, et sont, comme celle-ci, associées avec plus ou moins de fondement au nom de maître Stephan, les nimbes sont également de forme primitive, mais ils demeurent simples sur la tête de l'enfant Jésus [4]. Quelques années se sont passées : un saint Paul du second Holbein ne porte déjà plus, au lieu de nimbe, qu'un rayonnement à contours indéterminés; le nimbe

1. On en voit notamment des preuves dans les tableaux publiés par l'*Ape Italiana*, in-fol., 1835 et ann. suiv.

2. Les *Heures* de Simon Vostre, dont les diverses éditions ont paru pendant les dernières années du XVe siècle et les premières du XVIe, conservent le nimbe formé selon l'ancienne manière, quoique diminué d'étendue, dans les petites vignettes d'encadrement, tandis qu'il est devenu mobile dans les grandes estampes qui remplissent une page entière; quelquefois même il manque dans ces dernières.

On observe les mêmes oscillations que nous avons eu occasion de citer, dans les *Annales archéologiques*, T. XXIII, p. 144, parmi les miniatures d'un Livre d'heures, manuscrit de la Bibliothèque de Poitiers (n° 76), provenant de l'ancien collége des Jésuites de cette ville, et donné comme de 1510, mais plus ancien probablement dans quelques-unes de ses parties.

3. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 20.

4. *Id.*, p. 93, 44. Martin Schongauer, artiste d'époque intermédiaire entre Stephan et le plus vieux des Holbein, a peint, pour l'église de Saint-Martin de Colmar, un tableau de la *Vierge aux Roses*, dans lequel Marie porte le nimbe antique fleuronné et chargé d'une inscription, et l'enfant Jésus un rayonnement cruciforme (Forster, *id.*, p. 40).

reparaît en filets sur diverses têtes de Saints peints par son fils, le dernier et le plus illustre de la race : mais celui-ci le supprime ailleurs sans difficulté[1]; et quand à Albert Durer, ou il n'en avait plus tenu lui-même aucun compte, ou il l'avait remplacé par des rayonnements lumineux[2].

IX.

DISPARITION DU NIMBE.

En parlant des transformations du nimbe, nous avons toujours eu en vue, comme le maintenant ou s'y substituant, des traits vifs s'adressant à l'esprit par l'idée qu'ils lui donnent, bien plutôt qu'ils ne produisent sur les sens l'impression de la chose qu'ils expriment, soit qu'ils conservent des contours arrêtés, soit qu'ils les remplacent par des lignes rayonnantes. A ces termes cependant ne s'arrêta pas le désir de conserver la pensée du nimbe, combiné avec le progrès réalisé dans l'art pour imiter la nature. Un clair sur le fond du tableau, une nébulosité vague, un effet naturel de lumière : telles se produisirent, chez divers peintres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle, les dernières réminiscences du nimbe. On se demandera si le résultat que ces artistes se sont proposé en recourant à de pareils moyens, ne devait pas être leur but légitime. Puisque le nimbe exprime l'idée d'un éclat lumineux, ces hommes qui avaient acquis par le charme de leur pinceau le pouvoir de créer le jour et les ombres, de donner la vie à des formes inertes, de faire avancer, fuir et mouvoir les parties inflexibles d'une surface sans profondeur ni saillie, ces magiciens, comme on les appelle, n'avaient-ils pas le droit de jeter au rebut tous les étais et toutes les lisières de l'enfance, et de marcher à la conquête du vrai et du beau, par la seule puissance de l'imitation ? Vous voulez une idée de lumière, ils la rendront avec de la lumière!... Tentative louable, si l'on y voit la pensée de conserver les restes d'un honneur rendu aux Saints; prétention chimérique si on croit, par ce moyen, ne leur en rien laisser perdre. Ce n'est qu'à force d'artifice, avec la bienveillante complicité de mon imagination, que vous réussissez à produire quelque illusion sur mes sens, à me faire accepter pour la lumière d'un flambeau le pâle éclaircissement de vos teintes : et vous voulez, par les mêmes procédés, vous tenir au niveau où s'élève mon

1. *Id.*, p. 21, 23, 24.
2. *Id.*, T. II, p. 42.

esprit lorsqu'il conçoit une lumière et un couronnement céleste? La lumière des corps glorieux est au-dessus de toute idée comme de toute imitation terrestre : par un signe on peut la dire, par aucune image on ne saurait la rendre; le nimbe est le signe qui la dit : à ce titre, il est supérieur à tout effet de lumière sensible; l'amoindrir, c'est retrancher quelque chose de l'honneur que l'on rend aux Saints; le supprimer, c'est les réduire iconographiquement aux conditions vulgaires du commun des hommes. Or, l'expérience prouve que ces lueurs incertaines qui le rappellent sans le remplacer, sont un acheminement vers sa suppression complète, s'ils ne proviennent d'une tendance à le réhabiliter.

Effectivement, les rigueurs de l'imitation naturelle ne permettent pas même de représenter les Saints entourés d'une lumière qui ne se faisait aucunement apercevoir sur leur tête pendant leur vie, pas plus que les disques et les linéaments imaginés anciennement pour en exprimer l'idée. Tout au plus, à ce point de vue, aurait-on le droit de les plonger dans une lumière exceptionnelle, quand leur glorification, leur élévation dans les cieux fait le sujet direct du tableau; et c'est aussi à quoi se sont bornés la plupart des peintres du dernier siècle, dans l'application qu'ils leur ont faite de ce genre d'honneur.

Tout ce que l'artiste chrétien peut cependant demander légitimement, eu égard aux progrès de l'imitation naturelle, c'est que le nimbe ne le gêne pas dans le degré de développement qu'il a dû accorder à cette imitation, selon le caractère de son ouvrage. Or, pour cela, il est un moyen bien simple, applicable à tous les cas : il suffit que le nimbe soit ramené à sa transparence primitive, et qu'on lui conserve seulement assez de consistance pour qu'il soit saisissable à première vue, à l'égal de tout autre signe employé pour indiquer les dignités de ce monde : soit qu'on le forme uniquement de lumière, si l'on veut, en imitant l'effet vif et tranchant produit par la réverbération d'un miroir, ou bien qu'on le fasse, pour la couleur, à l'imitation d'un de ces blancs flocons de nuages, d'une de ces brumes légères irisées par un rayon de soleil.

Nous n'entendons pas proscrire, d'ailleurs, toutes les autres formes du nimbe : il peut très-convenablement être orné, bordé, strié, perlé, chargé de rinceaux toutes les fois qu'il entre dans une œuvre décorative, —orfévrerie, verrière, broderie, émail; — dans la haute peinture, en le faisant transparent, on se met hors du besoin de le rendre mobile, de l'obliquer, de le ramener plus ou moins vers la forme horizontale, pour éviter l'obstacle qu'il eût opposé à la vue et la contrainte qu'il eût apportée à la composition, s'il fût demeuré inflexible et opaque; mais cette mobilité est tolérable si l'artiste la préfère, pourvu qu'il évite et ces linéaments prêts

à s'évanouir, et ces lourdes coiffures : deux excès opposés, provenus également de la pression exercée sur la conformation du nimbe par le naturalisme. Il faut qu'il n'ait rien de ridicule, ni de vulgaire, et qu'il frappe assez vivement l'attention pour que, à la vue du tableau, la pensée du chrétien soit avertie de la présence d'un Saint, avant que l'amateur ait pu jouir des merveilles que le pinceau aurait su y répandre.

X.

DE L'AURÉOLE.

Le nimbe remplissant le rôle principal dans l'ordre d'idées auquel il appartient, nous ne parlons de l'auréole qu'en seconde ligne. M. Didron a dit que le nimbe était l'auréole de la tête, et l'auréole le nimbe du corps[1]: l'exposé des faits montrera ce qu'il y a de juste dans cette double définition, et les réserves qu'elle comporte. Les termes mêmes de *nimbe* et d'*auréole*, dont nous nous servons pour distinguer les deux choses, ont été souvent confondus ; le Dictionnaire de l'Académie donne exactement la même signification à ces deux expressions, les définissant l'une et l'autre : « Cercle de lumière que les peintres et les sculpteurs mettent autour de « la tête des Saints ». Tous les Dictionnaires que nous avons sous la main s'accordent pour entendre dans ce sens le mot auréole[2]. Effectivement, si on s'en tient à l'étymologie, l'auréole demeurerait propre à la tête : *aureola* est le diminutif d'*aurea*, adjectif qui, dans l'acception dont il s'agit, employé substantivement, tire sa valeur du mot *corona*, originairement sous-entendu. L'emploi que fait saint Thomas de ces mots *aurea*, *aureola*, est de nature à faire disparaître toute espèce de doute. L'*aurea*, à la rigueur, serait une couronne d'or; mais, par une transition facile, on dut l'entendre promptement d'une couronne en général, et littéralement l'*aureola* aurait été une petite couronne ; c'est dans cette acception que saint Thomas prend ces deux termes, pour exprimer métaphoriquement des pensées tout intellectuelles. Sous le nom d'*aurea*, il entend parler de la gloire et de la béatitude commune à tous les Saints, et par l'auréole attribuée aux Martyrs, aux Vierges et aux Docteurs, l'honneur particulier qui revient en outre à chacun de ces ordres de

1. *Icon. chrét. de Dieu.*

2. Le P. Joubert, *Corola radiorum*, *aureolus radians* ; l'abbé Bidouard, 1758, *Aureola subauditur corona.*

Saints privilégiés [1]. Il ne s'occupe aucunement des images sensibles par lesquelles on peut les représenter : cette tâche nous demeure donc tout entière, et il nous appartient de déterminer de notre mieux les figures iconographiques qui peuvent répondre à ses figures de langage. Le nimbe étant la couronne spéciale commune à tous les Saints, il semble que l'auréole propre aux Martyrs, aux Vierges et aux Docteurs, serait convenablement représentée, sur la tête, par une autre petite couronne moindre de dimension que le nimbe; elle demeurerait distincte de celui-ci, et pourrait être formée par un rayonnement concentrique ou élevé horizontalement, le nimbe conservant la situation perpendiculaire. On comprend, dans tous les cas, que ce nouvel ornement de la tête n'est nullement l'auréole dont nous avons entrepris de parler comme destinée à envelopper le corps tout entier. Un terme cependant nous était nécessaire pour exprimer la chose : celui d'*amande symbolique* est toujours insuffisant, et souvent impropre, l'attribut iconographique dont il s'agit prenant aussi la forme circulaire et d'autres encore; celui de *vessica piscis*, vessie de poisson, dont se sont servis les Italiens, devrait être rejeté pour les mêmes motifs, quand il ne le serait pas pour sa trivialité.

Dans tous les genres de connaissances, des études plus approfondies exigent une précision correspondante de langage; pour l'obtenir, il faut ou recourir à des mots nouveaux, ou détourner des expressions d'un sens trop vague où elles sont peu utiles, et les fixer dans le sens où des distinctions motivées en font véritablement sentir le besoin. Le progrès contemporain de l'archéologie chrétienne a eu pour effet de nous offrir le mot d'*auréole*, déjà employé dans le sens où nous nous en servons, et nous l'acceptons avec d'autant moins de scrupule que, dans celui de l'Académie, il n'est qu'une redondance, le terme de nimbe étant suffisant. D'ailleurs saint Thomas vient à l'appui des archéologues modernes : outre la signification dans laquelle il emploie ordinairement le mot *aureola*, il lui en reconnaît une autre : *Et ipsa gloria corporis*, dit-il, *interdum aureola nominatur*. La gloire extérieure du corps, c'est-à-dire l'éclat lumineux qui l'environne, reçoit donc aussi de lui le nom d'auréole.

Il est facile de saisir l'enchaînement des idées. L'auréole, dans son principe, est un diminutif de la couronne d'or qui ceint la tête des rois; l'expression s'est généralisée, dans le sens de tout ce qui ceint et qui entoure, à l'effet d'honorer et de rendre gloire, dans l'ordre moral et au figuré principalement; et c'est comme issue de cet ordre invisible et destinée à l'exprimer visiblement, que l'auréole employée dans l'ico-

1. *Tertiæ partis Summæ supplementum*, quæstio XCVI.

nographie a repris une nouvelle existence dans l'ordre des choses sensibles.

La définition de « l'Académie » et des autres Dictionnaires qui n'ont pas distingué le nimbe de l'auréole, est insuffisante, même pour le temps où elle a été écrite. Ils auraient dû faire apercevoir que le mot d'auréole exprime une idée plus générale que celui de nimbe : le nimbe est l'auréole de la tête, il est permis de le dire rigoureusement; il n'est pas aussi exact de dire, au contraire, que l'auréole soit le nimbe du corps, quoique cette manière de parler puisse servir à mettre en évidence la corrélation des idées. Le nimbe, en effet, est à la tête ce que l'auréole est au corps tout entier ; mais, de sa nature, il lui demeure exclusivement propre, tandis que l'auréole est susceptible de se restreindre ou de s'étendre davantage : elle peut se borner à la tête, elle peut embrasser tout un groupe de personnages; mais lorsqu'elle est bornée à la tête, pour plus de clarté nous ne lui donnons plus que le nom de nimbe.

Il arrive ainsi que, relativement aux étymologies, les rôles sont complétement intervertis ; le nimbe, nuée lumineuse, devient une couronne; l'auréole, couronne d'abord et même petite couronne, s'étend de la tête à tout le corps et peut aller jusqu'à embrasser plusieurs corps comme le ferait une nuée lumineuse. Il serait naïf de s'étonner de ces entre-croisements : on témoignerait par là n'avoir aucune idée de la fortune des mots; mais il n'est pas moins utile de s'en rendre compte, pour bien comprendre la mesure de leur signification.

L'auréole iconographique, telle que nous l'entendons, la seule dont nous ayons à parler désormais, n'est pas exclusivement de la lumière émanant du corps qu'elle embrasse ; elle n'est pas non plus exclusivement une enceinte réservée, une atmosphère privilégiée, ni une nuée lumineuse qui l'enveloppe comme venant du ciel. Elle est tout cela et quelque chose encore ; elle est quelquefois formée des zones de l'arc-en-ciel, pour dire en d'autres termes tout ce qu'elle exprime de céleste. Nul doute que Dieu n'ait été quelquefois renfermé dans l'auréole, comme représentant les cieux qu'il habite, quand elle prend la forme circulaire de la voûte éthérée.

Les esprits célestes sont aussi chargés souvent de dessiner ses contours, ou d'en peupler le champ dans toute son étendue, de sorte qu'on peut dire : une auréole de chérubins, une auréole de nuées, une auréole de lumière ; elle peut prendre la forme sphérique, ou devenir elliptique, polylobe, etc.

Dans les mosaïques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, la nuée qui enveloppe Moïse et Aaron, pour les sauver de la fureur populaire, après la mort de Coré, Dathan et Abiron, prend une forme qui lui donne la

ressemblance d'une auréole [1]. On pourrait en déduire une donnée favorable à l'idée de nuée, lorsque l'auréole revêt une forme analogue; effectivement les plus anciennes auréoles elliptiques bien caractérisées que nous connaissons, s'observent sur trois des fioles de Monza, dans le sujet de l'*Ascension* (VIe siècle) [2], puis, dans celui de la *Transfiguration*, représenté en mosaïque au sommet de l'arc triomphal de l'église des Saints-Nérée-et-Aquilée, à Rome (VIIIe siècle) [3]. Il ne faut cependant attacher qu'une importance très-secondaire au rapprochement que l'on peut faire entre ces auréoles et la circonstance des nuées qui enveloppent Notre-Seigneur lors de la Transfiguration et de l'Ascension : à prendre les données dans leur ensemble, l'idée première de l'auréole semblerait être celle d'un encadrement honorifique; elle serait elliptique ou circulaire selon que l'image est prise en pied ou en buste; ce sont des bustes que l'on a voulu d'abord encadrer, et, par cette raison, nous rencontrons des auréoles circulaires, avant d'en trouver d'elliptiques.

La mosaïque de l'arc triomphal, dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome, exécutée sous le pontificat de saint Célestin Ier (421-432), offrait à son sommet une figure de Christ renfermée dans un encadrement circulaire : encadrement qui se trouvait répété de chaque côté dans tout le parcours de l'arc, autant de fois que l'espace le comportait pour contenir un pareil nombre d'autres figures, parmi lesquelles les Apôtres, sans aucun doute, passaient en première ligne [4]. On ne peut pas dire qu'un pareil cadre, en de telles circonstances, ait rien de l'auréole; mais que l'image du Christ seule soit ainsi encadrée, comme elle le fut peu d'années après, au sommet de l'arc de Placide, dans la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, où elle est accompagnée de nuées, au milieu desquelles sont suspendus les quatre symboles évangéliques et les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, qui lui offrent des couronnes [5] : alors on pense inévitablement à l'auréole, et lorsque l'encadrement est divisé en zones irisées, comme il paraît l'avoir été à Saint-Paul, le doute n'est plus possible.

1. *Num.*, XVI, 43 : Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, p. 220, pl. LXI.

2. On sait que ces fioles, d'un métal analogue à l'étain, venues originairement de Palestine et destinées à contenir de l'huile des Lieux saints, avaient été envoyées à la reine Théodelinde, pleines d'huiles recueillies à Rome près des tombes des Martyrs. (Mozzini, *Tavole chron. della storia della Chiesa*, VIIe siècle, p. 77-84.)

3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXVII. M. Didron s'est mépris, lorsqu'il a cru reconnaître l'auréole elliptique sur le sarcophage qui sert d'autel, dans la chapelle du Saint-Sépulcre à Saint-Trophime d'Arles ; ce qu'on pourrait prendre pour l'auréole est le dossier du siége épiscopal sur lequel le Christ est assis : on voit le bras de siége qui se trouve reproduit fig. 5 de notre planche II.

4. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. XLVII.

5. Nicolai, *Basilica di san Paolo*, pl. VII; Ciampini, *Vet. mon.*, T. I.

On observe dans les mosaïques du VIe au IXe siècle, recueillies par Ciampini, une succession d'écussons circulaires renfermant aussi le buste du Christ et participant tour à tour ou tout à la fois de ces deux caractères : ou le simple encadrement, ou l'auréole[1]. La même observation s'applique aux monuments où l'image du Christ est remplacée par une figure qui le représente : à Sainte-Marie-Majeure (Ve siècle), c'est l'autel du saint sacrifice surmonté de la croix; à Saint-Cosme-et-Saint-Damien, c'est l'agneau apocalyptique ; dans la mosaïque absidale de Saint-Apollinaire *in Classe*, à Ravenne (VIe siècle), où la croix est substituée à la figure du Sauveur, dans un ensemble de composition dont tous les personnages se rapportent, d'ailleurs, à la Transfiguration, on ne peut refuser au grand cercle constellé qui renferme cette croix, l'idée que nous attachons au terme d'auréole[2]. Ce monument, par son sujet, nous ramène à la mosaïque des Saints-Nérée-et-Aquilée, où la Transfiguration est également représentée, et avec celle-ci nous revenons à l'encadrement elliptique. Un second exemple de cette forme est donné, au IXe siècle, par la mosaïque de *Sancta Maria in Dominica* à Rome[3] ; on y voit de même le Christ en pied, quoique non plus debout, mais assis sur un arc qui partage le champ de l'auréole; cette circonstance fait disparaître toute hésitation et autorise pleinement à la nommer ainsi.

Si l'on compare, d'ailleurs, les différentes figures dont nous venons de parler, soit que le Sauveur y apparaisse en personne ou qu'il y soit représenté par divers signes de la rédemption, avec d'autres monuments où Notre-Seigneur figure dans des compositions analogues, soit suspendu sans intermédiaire au milieu des nuées du ciel[4], soit assis sur un globe[5], soit siégeant sur un trône[6], on se convaincra de plus en plus que l'encadrement circulaire, ou elliptique, des anciennes mosaïques, quelle que soit sa première signification, en était venu à exprimer précisément l'idée de glorification suprême que nous accordons à l'auréole. Aussi, dans tous ces monuments, est-ce un honneur uniquement propre à Notre-

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XVIII, XXXIII, XXXVI, XLVIII. Voir dans notre pl. II, fig. 8, un encadrement de buste, qu'on pourrait appeler crucifère. Ce nom, dans tous les cas, pourrait être donné à des encadrements analogues que l'on observe sur les fioles de Monza, de telle sorte que le nimbe et l'auréole semblent s'y confondre par des nuances insensibles.

2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXIV. L'auréole circulaire, dans cette mosaïque, est d'une étendue supérieure de beaucoup à celle que la gravure de Ciampini lui attribue.

3. *Vet. mon.*, T. II, pl. XLIII; d'Agincourt, *Peinture*, pl. XVII, fig. 15.

4. *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXI; d'Agincourt, *Peint.*, pl. XVII, fig. 1. Oratoire de Saint-Venance près Saint-Jean de Latran.

5. *Vet. mon.*, T. I, pl. LXXVI, T. II, pl. XIX, XXVII; d'Agincourt, *Peint.*, pl. XVI, fig. 2. Sainte-Agathe-des-Goths, Saint-Laurent-hors-les-Murs. Saint-Vital à Ravenne.

6. *Vet. mon.*, T. II, pl. XLI; d'Agincourt, pl. XVII, fig. 12. Aix-la-Chapelle.

eigneur Jésus-Christ : les autres Personnes divines, qui auraient droit à le recevoir, n'y étant pas ou n'y étant qu'accessoirement représentées par leurs symboles.

Il faut remarquer cependant que cette valeur suréminente tient, dans de telles circonstances, à la position de l'auréole, plutôt qu'au fait de l'encadrement.

Les mosaïques monumentales nous ont montré le commencement de l'auréole dans l'art chrétien ; les diptyques nous éclaireront sur sa marche subséquente : il suffit d'observer ceux qui ont été réunis par Gori, pour la voir apparaître sous les formes et dans les circonstances les plus variées. Elle est toujours employée principalement pour glorifier Notre-Seigneur Jésus-Christ, représenté dans le sentiment général de son triomphe et de la rédemption. Quand l'art aborde cependant la représentation des faits historiques, elle trouve naturellement sa place dans le sujet de l'Ascension plus que dans aucun autre. Un ivoire du IXe siècle, que nous avons vu à Rome dans la bibliothèque Barberini, et les tablettes en mosaïque du baptistère de Florence, en offrent deux exemples. Dans l'un et l'autre, le Christ étant assis, l'auréole prend la forme circulaire qui s'adapte le mieux à sa figure ; ils ont aussi cela de commun que cette auréole est soutenue par des anges, disposition qui rappelle d'autres sujets plus anciens où, soit la croix, soit une figure en buste du Christ lui-même, sont ainsi portées en triomphe par les esprits célestes dans un écusson circulaire [1], et la même disposition a été ensuite fréquemment répétée avec l'auréole elliptique [2].

L'auréole de l'Ascension, d'ailleurs, était dans des conditions spécialement favorables pour revenir à l'idée de nuée lumineuse, et l'on s'explique que les différentes idées qui ont concouru à établir l'usage et le sens de cet insigne se soient ainsi confondues.

Quand le Christ descendant des cieux vient, au contraire, reposer sur la terre, si on lui donne une auréole, ce doit être plus naturellement une auréole de lumière ; nos petites mosaïques du baptistère de Florence nous en offrent un exemple : il se trouve au-dessous de l'*Ascension*, dans un compartiment consacré à la mort de la sainte Vierge, et où l'on voit Notre-Seigneur qui vient recueillir l'âme de sa divine Mère. Une miniature ruthénienne du XIe siècle, publiée par d'Agincourt, offre la même parti-

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VII, VIII, XXII ; Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XIX, XX, XXI ; d'Agincourt, pl. XVI, *Peinture*, fig. 10, 12.

2. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XXVII, LI. — Les fioles de Monza, où l'auréole est soulevée par des Anges, rentrent dans cette donnée.

cularité dans les mêmes circonstances[1]; dans les deux compositions, l'auréole du Sauveur est rayonnante.

On ne voit point que l'auréole ait été attribuée à Notre-Seigneur dans les conditions ordinaires de sa vie mortelle, à la différence du nimbe qui le suit partout, et suit de même tous ceux qui ont droit à le porter : le nimbe se rapportant surtout au caractère, et l'auréole à la situation. L'auréole est une image plus directe du ciel; celui qui en est revêtu est réputé habiter actuellement le séjour de la béatitude; et s'il la conserve lorsqu'il en descend, c'est qu'il entraîne avec lui une continuation ou un rejaillissement de son atmosphère glorieuse.

XI.

EXTENSION DE L'AURÉOLE.

Il est dans la nature de l'auréole, que l'Homme-Dieu ne la porte pas toujours; il n'y a de raison, au contraire, pour la refuser, en aucune circonstance, au Père et au Saint-Esprit, qui n'interviennent jamais dans les choses de la terre que par une intervention céleste : et cependant on ne la leur a pas toujours attribuée, parce qu'elle exprime en même temps, parce qu'elle exprimait surtout dans l'iconographie primitive, une intention de glorification directe, et que les images de ces deux Personnes divines, simples emblèmes, ne jouent dans l'art chrétien qu'un rôle secondaire, et sont conçues en vue des vérités que l'on peut exprimer par leur moyen, nullement à l'effet d'un honneur ou d'un culte qu'on voudrait leur rendre. On a généralement attribué l'auréole au Père et au Saint-Esprit, lorsque, des deux idées qu'elle renferme, — l'idée de chose céleste et l'idée de glorification, — cette dernière qui avait primé l'autre, a été primée par elle à son tour.

L'auréole, si on la considère comme exprimant la glorification suprême, est propre à Dieu ou aux emblèmes qui le représentent à l'exclusion de toute créature : elle a été néanmoins légitimement communiquée à la sainte Vierge, parce que sa signification n'a jamais été fixée d'une manière si absolue qu'elle ne pût s'appliquer aux prérogatives exceptionnelles de la Mère de Dieu, et, par le fait de cette communication même, on en a déterminé la valeur, justement dans le sens qui l'autorise.

1. D'Agincourt, *Peint.*, LXXXII.

Il faut d'ailleurs remarquer qu'à l'époque où l'usage de ce signe de la gloire céleste se répandit, Marie, hors des circonstances de sa vie mortelle, — circonstances auxquelles le signe en question n'était pas applicable, — n'était guère représentée sans son divin Fils : elle le portait enfant sur son sein, pour exprimer le premier de ses titres, celui de Mère de Dieu, ou bien elle était accueillie par lui au séjour de l'éternelle béatitude.

Dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, où le couronnement de la très-sainte Vierge fait le sujet principal de la grande mosaïque absidale, Marie est assise à la droite du Christ qui la couronne, et renfermée avec lui dans une grande auréole circulaire et constellée. Dans les mosaïques extérieures du frontispice, œuvre du XIIIe siècle comme la précédente, l'histoire de la fondation de la basilique et du Miracle des Neiges qui lui donna lieu, est représentée par une succession de scènes où Marie apparaît au pape Libère : dans toutes ces apparitions, au nombre de trois, une semblable auréole embrasse encore Jésus et Marie, avec cette différence que, dans les deux premières, Jésus est enfant sur le sein de sa Mère, et, dans la troisième, dans la maturité de l'âge à côté d'elle. On voit, d'ailleurs, comment se vérifient, dans ces circonstances, les observations que nous avons faites sur l'emploi de l'auréole, comme exprimant une glorification ou une intervention céleste.

Marie n'a jamais droit au nimbe crucifère, parce qu'il se rapporte à l'essence divine ; mais elle est entrée en participation de toute glorification extérieure appartenant à son divin Fils : il est donc de la saine logique et selon la bonne théologie, de ne pas hésiter à lui en accorder le signe, bien qu'elle ne soit pas visiblement accompagnée de Jésus. Il n'est pas probable que, le cas se présentant, aucune hésitation ait jamais eu lieu en effet, et il serait superflu de montrer par des exemples multipliés, la facilité avec laquelle l'auréole est devenue l'un des privilèges de Marie ; il est bon seulement de rappeler le *Jugement dernier* d'Orcagna, à Pise, où elle se trouve à côté du souverain Juge, non plus dans la même auréole que lui, mais dans une auréole semblable.

Nous avons parlé dans la supposition que l'auréole exprimait la glorification à ce degré supérieur qui, en propre, appartient exclusivement à Dieu, et n'a été donné en participation qu'à la sainte Vierge. Cependant l'auréole a été quelquefois attribuée à des Saints : est-ce par une erreur répréhensible, ou bien la signification de cet insigne aurait-elle été en réalité moins absolue que nous venons de le dire ? Ceci demande une distinction. La valeur suréminente de l'auréole, nous l'avons déjà entrevu, tient principalement à la position que l'auréole occupe au point culminant de ces compositions habituelles aux hautes époques, et qui se rapportent à

l'Eglise prise dans sa généralité, ou même à l'universalité des choses créées, ou qui du moins impliquent quelques idées de ce genre ; alors il est vrai qu'elle ne saurait convenir qu'au Roi des cieux ou à la Reine des Anges et des Saints.

Mais lorsqu'on a voulu honorer les Saints, d'un culte plus personnel, et qu'il s'est agi de les représenter plus spécialement dans l'état de béatitude, il serait trop sévère de condamner les artistes qui leur ont accordé une sorte d'auréole, et l'ont fait de manière qu'il ne puisse y avoir de confusion entre l'honneur qu'on leur rend et celui qui, dû à Dieu, a pu, par un privilége unique, être transporté à la sainte Vierge.

Il est des âmes bienheureuses, représentées par de petites figures humaines, qui ont reçu l'auréole, comme en guise de vêtement. M. de Caumont en a publié un exemple, d'après un chapiteau roman de l'église de Bouqueville[1], où l'auréole est supportée par des Anges qui transportent une âme au ciel, malgré les efforts des démons pour s'en emparer ; dans de telles conditions, quelle confusion serait possible?

Au Campo-Santo de Pise, dans la *Mort de saint Renier*, peinte par Antoine le Vénitien, tandis que le corps du Saint demeure sans vie au milieu d'une foule désolée, on voit son âme portée par quatre Anges dans une auréole lumineuse qui les enveloppe tous ; le groupe céleste a déjà dépassé le faîte de la cathédrale, et il s'élève doucement au plus haut des cieux.

Dans les tableaux suivants, où le même peintre a représenté les miracles opérés par l'intercession du Saint, après sa mort, il l'a fait apparaître autant de fois suspendu dans les airs, au milieu également d'un rayonnement lumineux qui forme une auréole régulière ; et, par ce moyen, il distingue ces figures de celles où saint Renier, encore vivant, est représenté avec les mêmes traits et le même vêtement.

Ce procédé iconographique semble justifié par son utilité ; d'ailleurs, on ne pourrait critiquer tout au plus que la précision des contours de l'enceinte lumineuse, constituant comme un attribut déterminé d'une signification supérieure au simple rayonnement : car il est certain que ce rayonnement appartient à tous les corps glorieux, et que l'on peut à plus forte raison l'appliquer aux âmes en possession de la gloire céleste. Cette distinction n'est pas inutile : l'artiste chrétien en peut faire son profit, et une sorte d'auréole formée de rayons d'une longueur inégale,

1. De Caumont, *Abécédaire*, p. 202, édit. de 1859 ; *Statistique monumentale du Calvados*, T. I.

lui suffisant pour exprimer autour des Saints leur état de béatitude, il réservera pour Dieu et la sainte Vierge l'auréole aux formes mieux déterminées, et par ce moyen il en rehaussera comparativement le prix. Procédé analogue à celui qui, faisant du nimbe le signe absolu de la canonisation, réserve un moindre rayonnement de la tête pour les simples bienheureux.

Le nimbe et l'auréole, tels que nous les avons définis, sont des figures iconographiques aux formes arrêtées; ils ont la signification d'un effet lumineux, mais sans viser expressément à son imitation. Nous avons cru, au contraire, selon l'usage le plus ordinaire, devoir réserver le terme de *gloire*, pour un éclat de lumière, conformé réellement selon les lois de sa diffusion, soit qu'on le répute émané du corps auquel on prétend attribuer cet honneur, soit qu'on suppose celui-ci placé dans l'axe du plus vif rayonnement produit par un autre corps lumineux. En conséquence, nous ne pouvions, malgré l'autorité de M. Didron, considérer la gloire comme un type générique qui comprendrait, à titre de variétés distinctes, le nimbe et l'auréole.

La gloire, telle que nous la concevons, s'est produite, au contraire, pour remplacer le nimbe et l'auréole, lorsque, sous l'influence d'un esprit d'imitation trop absolu, ils furent délaissés jusque dans les œuvres les plus évidemment appelées par leur destination, — les tableaux d'autel, par exemple, — à élever l'âme, au moyen des sens, au-dessus de toute impression sensible.

Tous les rayonnements plus ou moins dérivés du nimbe et de l'auréole, sont des sortes de gloire; l'un et l'autre de ces insignes peuvent aussi s'associer à la gloire, ou en étant plongés dans son atmosphère lumineuse, ou la renfermant au contraire dans leur enceinte.

Parmi les signes et les attributs destinés à glorifier Dieu, les Saints et les choses saintes, d'une manière analogue au nimbe, à l'auréole, à la gloire, il faut encore compter les jets de flamme qui s'échappent de la tête ou du corps, les astres qui reposent sur eux. Le Beato Angelico manque rarement, indépendamment du nimbe, de projeter une petite flamme sur la tête de ses anges. Giotto, dans les fresques de l'Arena, à Padoue, groupe trois de ces flammes sur la tête de la Charité, d'où elles s'élancent en forme de croix, par dessus le nimbe et la couronne royale que porte également cette sublime Vertu : de sorte que, arrachant d'une main son cœur pour l'offrir à Dieu, emportant de l'autre d'un air empressé les aliments destinés à nourrir les pauvres, si elle est doublement embrasée de l'un et de l'autre amour, elle est triplement couronnée.

On a souvent représenté, sur le front de saint Dominique, l'étoile qui y apparut lors de son baptême : symbole prophétique du rôle que ce grand Saint devait remplir dans l'Église. Le soleil repose sur la poitrine de saint Thomas d'Aquin ; l'étoile a été surtout attribuée à Marie, — cette bienheureuse étoile de la Mer, cet astre de la douce espérance, — soit qu'elle plane au-dessus, soit qu'elle soit jetée sur son épaule. Mais ce sont là des attributs particuliers, destinés à trouver place lorsque l'on s'occupe spécialement de l'iconographie de chacun des Saints auxquels ils sont applicables, et nous devons nous contenter en ce moment de les indiquer d'une manière générale.

ÉTUDE II.

DES AUTRES SIGNES SYMBOLIQUES D'UN CARACTÈRE GÉNÉRAL.

I.

DES EMBLÈMES EN GÉNÉRAL.

Les figures et les emblèmes sont de l'essence du langage humain : le parler le plus familier a ses métaphores comme le plus haut style. Il n'est pas une mère qui, dans l'expression de sa tendresse, se contente toujours d'appeler son enfant: «mon enfant»; c'est un besoin pour elle de trouver un terme plus expressif que le mot ordinaire. Tout nom lui sera bon, qu'il soit pris dans la nature animée ou inanimée, pourvu qu'il rappelle quelque petit être sensible à des caresses, quelque chose qui ait de la grâce, qui soit précieux et dans son innocence et dans sa fraîcheur matinale : ce cher objet de sa tendresse sera tour à tour son agneau, son muguet, son bijou.

Dans cette poésie native, qui n'attend pas, pour s'épancher, les règles de la prosodie, toute jeune fille sera une fleur, tout ce qui croît sera une plante, tout ce qui se rencontre à la fois de solide et de brillant dans le cœur humain sera de l'or; et, parmi les hommes, on comptera des aigles et des lions, mais aussi, hélas! des renards, des vautours et des tigres.

Quels moyens d'expression pouvaient passer plus naturellement de la langue parlée dans la langue figurée, que ces figures de langage? Dans l'art antique, l'aigle était l'oiseau de Jupiter; l'égide, avec ses serpents sur la tête de la Gorgone, se posait sur la poitrine de Minerve, et le caducée avait aussi les siens dans la main de Mercure. Ces signes, ces emblèmes, ces attributs, ces symboles ont leur fondement ou dans les qualités essentielles des choses, ou dans les idées qu'on y rapporte par comparaison, ou dans des circonstances de fait qu'elles servent à rappeler. Tout dans les œuvres de Dieu et dans celles de l'homme peut ainsi tirer de son fond, de sa forme, de ses usages, de son histoire, des titres pour recevoir une signification qui

une fois admise dans un ordre d'expressions, trouve un accès facile pour pénétrer dans tous les autres.

La Sainte Écriture est plus particulièrement riche en figures de langage; et, dans le cadre limité où le danger de l'idolâtrie avait obligé de renfermer les arts figurés chez le peuple de Dieu, les figures emblématiques tenaient une place prépondérante : qu'on en juge par les chérubins de l'arche et leurs ailes; par ces autres figures de chérubins qui étaient multipliées tout autour du temple[1]; à l'intérieur, par celles qui, avec des lions et des bœufs, ornaient les dix bases qui soutenaient autant de cuves[2]; par les figures de lions du trône de Salomon[3].

Lorsque les promesses de l'ancienne loi furent réalisées, les expressions figurées prirent une importance assez grande dans l'Église, pour que quelques-uns de ces éminents docteurs que nous appelons ses Pères, se déterminassent à les recueillir dans leurs écrits : telle est la *clef* de saint Méliton, éditée par le cardinal Pitra[4]. De nos jours, Mgr de la Bouillerie, évêque de Carcassonne, a su particulièrement sentir le charme de ce symbolisme qui tire tant de bonnes pensées de toutes les choses de la nature, et faire son œuvre de les exposer[5]; M. l'abbé Auber vient de publier son grand ouvrage[1] où il embrasse l'histoire entière et la théorie du sym-

1. III Reg., VI, 23; VII, 29; VIII, 6, 7.

2. III Reg., VII, 29, 36.... Ne semblerait-il pas, d'après Ézéchiel, I, 10; X, 14, 15, qu'il y avait quelque chose de commun entre les figures de chérubins et celle de taureaux, — comme les taureaux ailés à figure humaine de l'art assyrien peut-être?

3. III Reg., X, 19, 20.

4. *Spicilegium Solesmense*, T. II.

5. *Études sur le symbolisme de la nature.*

6. *Histoire et théorie du Symbolisme religieux*, 4 vol. in-8°. Paris et Poitiers, 1872. — Cet important ouvrage nous est parvenu comme nous rédigions les matières de notre troisième partie, c'est-à-dire lorsque nous avions déjà mis dans l'état où nous les livrons à nos lecteurs, les deux premières, celles où nous nous rencontrons le plus souvent sur les terrains parcourus parallèlement par notre savant confrère de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Devions-nous remanier nos *Études* pour nous appuyer de lui là où nous nous accordons, pour les développer là où il nous apporte de nouvelles lumières, pour discuter là où l'on verrait apparaître quelque divergence d'opinion? Généralement nous ne l'avons pas pensé. Plus on saura nos travaux indépendants les uns des autres, quoique voisins et amis à tant d'égards, plus ils pourront se prêter un mutuel appui sur les points essentiels. Quant à un accord parfait, il faudrait, pour l'obtenir, poursuivre de part et d'autre nos études dans les directions et sous les points de vues souvent différents, où, le champ étant si vaste, nous avons diversement porté nos efforts. Or, pour le bien faire, en ce qui nous concerne personnellement, nous sentons que le temps et les forces nous manquent. Ainsi nous reconnaissons facilement que M. l'abbé Auber a plus étudié que nous toute une partie de l'iconographie du XIIe siècle, qui revient surtout à la représentation des Vices et des Vertus, à l'antagonisme du bien et du mal. Nous n'avons pu suffisamment approfondir la question pour nous rendre

bolisme. L'art chrétien devait d'autant moins négliger un moyen si naturel de se faire entendre, que nul autre ne répondait mieux au double besoin où il s'était trouvé à son début, de chercher à voiler son langage aux yeux des profanes, tout en disant beaucoup aux fidèles.

L'on sait combien la physionomie de l'art différait alors non-seulement de ce qu'elle est dans les temps modernes, mais de ce qu'elle était au moyen âge : alors les faits l'occupaient plus que les personnes, les idées plus que les faits ; les emblèmes et les symboles usités au sein de l'Eglise primitive participent largement de cette disposition générale des esprits. Le point de vue où s'est placé le R. P. Cahier, en écrivant son savant ouvrage des *Caractéristiques des Saints*, y trouverait peu son application ; ce n'est guère qu'au XIIIe siècle que s'est répandu l'usage de caractériser les Saints par des attributs personnels ; plus anciennement, outre que les exemples analogues sont rares, on observera que des attributs, alors même qu'ils sont appropriés à une personne au point de la désigner habituellement, conservent un caractère de généralité qui se retrouve dans le motif de la représentation tout entière.

Le premier qui ait reçu une semblable distinction, d'une manière continue, est certainement saint Pierre : pourquoi ? parce que l'on considère en lui le chef de l'Église. Le plus ancien attribut qu'on lui assigne ainsi, est la croix : non la croix renversée de son propre martyre, mais la croix gemmée de la Rédemption, la croix qui résume tous les moyens de salut dont il a reçu le dépôt. Saint Pierre est le Moïse de la nouvelle loi. Vers le même temps on voit, en conséquence, sur divers sarcophages, la verge de Moïse entre ses mains, avec une fixité qui lui donnerait le caractère d'un attribut personnel, si, par la nature même de cet attribut, on ne voyait que la personne de l'Apôtre doit s'effacer devant la pensée de son ministère. La tonsure cléricale, les clefs qui se fixent sur sa tête ou entre ses mains, un peu plus tard, avec plus de généralité, participent du même genre d'interprétation ; et le dernier de ces attributs, s'il s'est particularisé à l'égal de tous ceux qui sont employés comme signes distinctifs des autres Apôtres et de la plupart des Saints, le doit à l'esprit même qui a déterminé leur expansion.

S'il était un autre Saint qui eût reçu, dans l'antiquité chrétienne, un

à tous ses jugements, mais nous serions disposé à adoucir la sévérité de quelques-uns des nôtres, en ce qui concerne spécialement les figures qui ornent les modillons de cette époque. Nous admettions, nous admettrons un peu plus, que la direction venue d'en haut, quant à l'emploi de cette branche du symbolisme, était bonne; nous jugions qu'en bas elle engendrait des abus : nous croirons qu'il y en avait un peu moins. Nous ne mettons aucunement en doute la valeur et l'extension du symbolisme dans l'art chrétien : seulement les applications en sont trop variées pour n'être pas quelquefois discutables.

attribut fixe et distinctif, ce serait saint Laurent : il porte lui-même habituellement la croix, et son gril se montre quelquefois à côté de lui. Saint Laurent était devenu, à Rome, comme le type du martyre. On ne contestait pas à saint Etienne son rang dans la glorieuse phalange où il a le premier combattu, et ce fut toujours un honneur pour saint Laurent de venir immédiatement après lui, quand ils sont associés ; volontiers on l'a fait pour les honorer tous les deux l'un par l'autre. Mais, à Rome, saint Laurent était le Saint du lieu et comme l'un des patrons de la cité : de là, une disposition à le traiter d'une manière analogue dans toute l'Église latine ; de là aussi, non seulement un motif pour le représenter plus souvent, mais aussi pour le mieux caractériser. Et dans la manière de le faire, il est permis d'apercevoir tout à la fois : quant à l'attribution de la croix, signe général, en ce cas, de la participation à la passion du Sauveur, l'esprit de généralisation propre à ces époques ; et quant à l'instrument spécial du martyre, un commencement de la tendance à particulariser, qui se développera dans la suite. Le moment d'ailleurs n'est pas venu d'analyser les autres données iconographiques au moyen desquelles on peut reconnaître le saint Diacre ; il ne s'agit ici que de déterminer les exceptions à cette règle : que l'usage des attributs caractéristiques pour désigner les Saints n'a pris de l'extension qu'au XIIIe siècle.

L'on observera encore qu'aucune de ces exceptions même ne remonte plus haut que le IVe siècle, et nous allons voir quelles sont la nature et la valeur des signes et des emblèmes pourtant si multipliés dans l'art chrétien primitif.

II.

SIGNES SYMBOLIQUES DANS LES CATACOMBES.

Le principaux signes symboliques observés dans les catacombes, sont le poisson, l'oiseau, l'agneau, la palme, l'ancre, le navire, le vase, la croix de forme plus ou moins dissimulée [1]. Ces figures ont toutes pour trait commun de se rapporter au Sauveur et à l'union du chrétien avec lui : au salut, par conséquent, à la rédemption en tant qu'opérée ou obtenue.

1. M. des Bassayns de Richemont, dans ses *Études sur les Catacombes*, in-8°, Paris, 1870 (p. 213) a fait un exposé de la signification et de l'emploi de ces signes, que nous ne pourrions que répéter nous-même, si nous n'étions obligé, sur cette matière en particulier, de nous restreindre à des limites plus étroites encore que les siennes.

Le poisson est, par excellence, Jésus-Christ, fils de Dieu, sauveur, selon la signification de l'anagramme que forme le mot grec Ἰχθυς, poisson. Le poisson est souvent associé avec le pain, pour rappeler le mystère eucharistique; la plus remarquable de ces associations a été rencontrée dans l'un de ces plus anciens *cubicula* de la crypte de Sainte-Lucine, qui remontent au commencement du IIe siècle, sinon à la fin du Ier, où une corbeille remplie de pain et d'un verre plein de vin est deux fois représentée reposant sur un poisson[1].

L'ancre a été de tout temps un symbole d'espérance : le navigateur sur les mers aspire toujours au moment où il pourra, en jetant l'ancre, fixer son navire dans le port. Elle est devenue spécialement le symbole de l'espérance chrétienne, depuis que saint Paul s'en est servi, comme comparaison, pour exprimer toute la fermeté de cette espérance[2]; de sorte que l'ancre, rapprochée du poisson, équivaut à ces mots : *spes in Christo, spes in Deo, spes in Deo Christo*, espérance en Dieu, en Jésus-Christ,— souvent répétés dans les inscriptions chrétiennes. Il arrive aussi qu'au lieu d'un seul poisson avec une ancre, on voit deux poissons de chaque côté de cet emblème : dans ce cas, les poissons sont des fidèles vivant dans l'espérance du salut, d'autant mieux qu'alors, la traverse de l'ancre représente la croix et rappelle elle-même le Sauveur[3]. Ailleurs on ne voit bien qu'un seul poisson, mais ce poisson est pris à la ligne et ainsi lié avec l'ancre : il représente donc encore le fidèle et ses saintes espérances[4]. Si Jésus-Christ, en effet, est un poisson, les fidèles sont aussi de petits poissons, nageant avec lui dans les eaux de la grâce, plongés dans les eaux baptismales, ou pêchés dans la mer de ce monde, pour passer avec lui sur la table du festin céleste : nous citerons, avec M. de Rossi, Tertullien qui appelle les chrétiens de petits poissons à l'image de l'ιχθυς, Jésus-Christ, *nos pisciculi secundum* ἰχθυν *nostrum Jesum Christum*[5].

De même, Notre-Seigneur étant l'Agneau divin, les chrétiens sont à leur tour des agneaux et des brebis, les brebis de son troupeau quand il devient pasteur; et notez que l'agneau lui-même est quelquefois représenté avec les attributs du pasteur[6]. Quelquefois les brebis se voient sans

1. De Rossi, *De Christianis Monumentis* ιχθυν *exhibentibus, Spicil. Soles.*, T. III, p. 546. *Roma sotteranea*, T. I, tav. VIII. Nous avons reproduit cette figure, T. I, pl. III, fig. 3.
2. Ep. ad Heb., VI, 19.
3. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimetere*, in-fol. Roma, 1720, p. 366. 370.
4. Marangoni, *Acta sancti Victorini*, in-4o. Roma, 1740, p. III.
5. *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1864, p. 12
6. Bosio, *Roma sott.*, p 249.

le pasteur; mais leur présence seule le rappelle, ou bien il est rappelé d'une manière plus expresse par quelque signe, le vase, par exemple, où il abreuve ses brebis. Quelquefois deux brebis sont en présence du vase posé au milieu d'elles, pour exprimer les grâces de la vie présente : telles sont celles qu'on voit dans les peintures de la crypte de Lucine[1], et sur une plaque tumulaire du cimetière de Cyriaque (musée de Latran). Ailleurs, il n'y a plus qu'une seule brebis : elle se voyait debout, entre deux arbres, sur une plaque tumulaire dont M. de Rossi a réuni les fragments[2], sur une autre plaque demeurée entière et qui porte le nom de Faustinianum[3]; au-dessous de l'ancre et près d'elle est la colombe avec la branche d'olivier, de manière à grouper diversement autour de ce symbole de l'âme chrétienne, les idées de paix, de salut, d'espérance.

Les brebis sont les fidèles, l'Église est la société des fidèles : il se peut donc que, représentant un certain nombre de brebis, on ait eu en vue de représenter l'Église en général. Cette intention est évidente quand les brebis sont au nombre de douze. Une seule brebis peut aussi représenter manifestement l'Église : telle est la brebis placée entre deux loups, sur une plaque de marbre du cimetière de Prétextat, publiée plusieurs fois et maintenant exposée au musée de Latran. Cette brebis est désignée sous le nom de *Susanna,* et les deux loups sous celui de *Seniores*, et c'est là ce qui détruit toute espèce de doute, sachant que Susanne était une image de l'Église. De Susanne à l'Orante, il n'y a qu'un pas; l'Orante entre deux arbres, ordinairement deux oliviers, peut représenter une vierge chrétienne, une âme chrétienne et peut représenter Marie : mais dans ces conditions il faut admettre, avec M. de Rossi, qu'elle représente plus particulièrement l'Eglise; nous en conclurions que cette brebis entre deux arbres, dont nous parlions il y a un instant, aurait très-bien pu, elle-même, représenter l'Église.

Cette pénétration de significations analogues dans les mêmes emblèmes, est certainement l'un des traits saillants de la symbolique primitive; on l'observe dans l'emblème de l'oiseau, l'un des plus répétés, sinon le plus répété des catacombes. L'oiseau est ou une colombe, — en souvenir soit de la colombe de Noé, soit de l'image sous laquelle apparut le Saint-Esprit lors du baptême de Notre-Seignenr, — ou un oiseau en général, pour ce seul motif que l'oiseau a des ailes et qu'en volant il s'approche du ciel; il peut encore être le phénix. Ajoutons que, parmi les

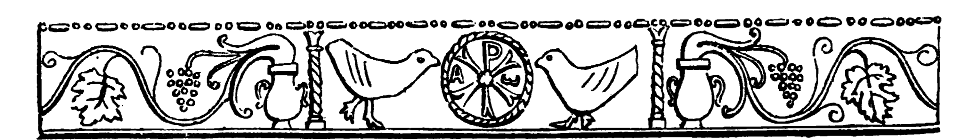
1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, tav. XII, reproduite pl. III de notre T. I, fig. 4.
2. *Id.*, T. II, tav. XLIII, fig. 47.
3. *Id.*, T. II, tav. XII.

symboles des catacombes, figure encore le paon, comme emblème d'immortalité : mais celui-ci a des formes particulières, tandis que, dans les autres cas, les formes demeurent tellement élémentaires qu'elles peuvent difficilement servir de base à aucune distinction. Cependant s'il n'est pas toujours possible de distinguer l'espèce de l'oiseau, il est certaines données qui permettent de le faire quelquefois avec certitude. Nous avions cru que, dans les monuments primitifs, le Saint-Esprit lui-même n'était que rarement représenté au moyen de la colombe; la crypte de Lucine, dans la scène du baptême de Notre-Seigneur, nous en offrait cependant un exemple de la première période [1]; il est à croire, au contraire, qu'il faut rapporter à une époque notablement postérieure la colombe reposant sur un siége pontifical, qui paraît bien représenter aussi le Saint-Esprit et sa divine assistance [2]. Quoi qu'il en soit, une inscription trouvée en Afrique près de Cherchell, publiée par M. Renier dans ses *Inscriptions de l'Algérie*, reproduite par M. de Rossi [3] et présumée par lui antérieure à Constantin, est venue mieux nous éclairer.

L'image d'un oiseau rapprochée de ces mots : *Spiritu sancto*, dans ces vers :

Salvete fratres puro corde et simplici,
Evelpius vos (salutat) satos Spiritu sancto,

prouve que, dans le grand nombre d'images semblables, il peut s'en trouver beaucoup qui aient été comprises plus ou moins dans le même sens, comme signe hiéroglyphique du Saint-Esprit et pour exprimer l'existence nouvelle des chrétiens régénérés par le Saint-Esprit. Le sens le plus ordinaire, néanmoins, c'est que les âmes des fidèles ainsi régénérées et pénétrées du souffle sanctificateur, devenues en quelque sorte d'autres *esprits saints*, *spiriti santi*, comme on les appelle dans le plus ancien



2

Face de l'autel de Vaison (Vaucluse).

style épigraphique [4], sont elles-mêmes représentées sous l'image de la colombe; nous devons encore à M. de Rossi la connaissance d'une ins-

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, tav. XIV.
2. Bosio, *Roma sott.*, p. 327.
3. De Rossi, *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1864, p. 28.
4. *Id.*, p. 29.

cription où deux colombes, tournées vers le monogramme du Christ, étaient désignées par les noms des chrétiennes qu'elle représentaient, *Venera* et *Sabbazia*. Ces deux colombes portent chacune la branche d'olivier, le symbole de la paix ; de sorte que cette composition hiéroglyphique doit se traduire par ces mots : « Les âmes de *Venera* et de *Sabbazia* dans la paix du Christ[1]. »

La colombe portant la branche d'olivier est directement un souvenir de l'histoire de Noé, exprimée d'une manière plus abrégée encore que dans la représentation, si élémentaire elle-même, où le saint patriarche accueille l'oiseau fidèle: une de celles, on le sait, qui joue un rôle important dans l'iconographie primitive. Sur l'inscription de Faustinien, la colombe portant la branche d'olivier ne représente pas le fidèle, puisque c'est la brebis qui remplit cet office, elle lui apporte la paix; d'un autre côté, la branche d'olivier n'exclut pas la pensée de l'Esprit-Saint, puisqu'au contraire c'est l'olivier qui fournit la matière du sacrement de confirmation, par lequel le chrétien reçoit cet Esprit sanctificateur. En effet, sur l'inscription de Cherchell où le Saint-Esprit est certainement représenté, on voit la branche d'olivier au-dessus de la colombe. Quand la colombe représente l'âme fidèle et qu'elle porte cette branche, c'est pour dire qu'elle possède la paix; dans beaucoup d'autres cas, la paix lui est apportée; ici il s'agit plutôt des grâces de la vie présente, là du bonheur de la vie future. Les images de la brebis et de la colombe semblent bien appropriées à l'une et à l'autre de ces situations : aussi, tandis que nous avons vu les premières exprimées par deux brebis en présence du vase sacré, celles-là viennent à leur tour, représentées par deux colombes dans une situation analogue, et les deux compositions se correspondent dans la crypte de Sainte-Lucine[2].

Une partie de la peinture ayant disparu, on ne sait que par analogie quel objet était représenté entre les deux colombes; la pensée dont nous parlons est exprimée incontestablement, lorsqu'une couronne est figurée au milieu d'elles, comme lorsqu'une seule colombe porte la couronne dans

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1864, p. 29.
Nous reproduisons la face de l'autel de Vaison (Vaucluse), publiée dans la *Revue de l'Art chrétien*, juillet 1861, par M. le vicomte de Saint-Andéol, et qui offre une disposition analogue, dans un monument, selon toute apparence, du VIe siècle environ. On remarquera que l'*alpha* et l'*oméga* y accompagnent le monogramme sacré, ce qui ne s'observe pas dans les Catacombes.

2. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. XII, reproduite dans notre T. I, pl. III, fig. 5. La colombe empruntée au même ouvrage, posée sur une branche fleurie, que nous reproduisons aussi, id. fig. 8, semble avoir la même signification.

son bec[1]. Mais une ou deux colombes, avec un vase, se rapportent plus naturellement au mystère eucharistique[2] : la chose est hors de doute quand du vase s'échappent des branches de vigne auxquelles sont suspendus des raisins[3]; il arrive aussi que le vase disparaît et qu'il ne reste plus que la grappe de raisin[4]. On voit encore les colombes en présence d'un arbre; plus tard, on les verra posées sur les branches de la croix. On comprend qu'entré dans de semblables voies, on ait varié en mille manières les combinaisons, avec les variétés de sens.

L'oiseau des monuments chrétiens primitifs n'est pas toujours une colombe : il peut être pris quelquefois pour un oiseau en général, et il est permis de croire, avec M. de Rossi, sur des données très-vraisemblables, qu'il représente quelquefois le phénix. Sainte Cécile, en effet, le fit graver sur le tombeau de saint Maxime, après avoir employé cet emblème pour expliquer la Résurrection[5]. Sur l'architrave de l'ancienne porte de la basilique de Saint-Paul, on voit un oiseau au-dessus duquel on lit le mot FENIX, et ce phénix porte lui-même un rameau dans son bec ; le rameau alors n'est plus une branche d'olivier, mais une palme[6]: c'est le triomphe, la résurrection qui sont ainsi représentés. Il est souvent difficile, vu la manière rudimentaire dont sont tracés ces emblèmes, de distinguer si on a voulu représenter une palme ou un rameau d'olivier. Nous reviendrons sur l'association du palmier et du phénix, comme appartenant plutôt à la période suivante, qui fut en effet celle du triomphe. Nous pourrions encore nous étendre sur d'autres emblèmes fréquemment employés dans celle-ci : le vase signifiant à son tour le fidèle, ou contenant le breuvage céleste destiné à celui-ci ; la barque ou le navire sur lequel il doit accomplir son passage, et qui représente l'Église[7]. En voilà assez pour voir quel est le caractère des emblèmes dans la première période de l'art chrétien et la manière de les employer. C'est évidemment faute d'une suffisante connaissance de cette période, que des archéologues très-versés

1. Bosio, p. 506 ; Arringhi, *Roma subt.*, édit. Paris, L. VI, cap. XLIX, tit. II, p. 369 ; de Rossi, *Roma sott.*, T. II. tav. XXVII, XXIX. — *Voir* aussi notre T. I, pl. III, fig. 7.

2. Bosio, p. 105 ; Boldetti, p. 366, 372, 374 ; Marangoni, *Acta sancti Victorini*, p. 98, 103 ; de Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. LVIII.

3. Marangoni, *Acta sancti Victorini*, p. 112.

4. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, tav. XXIII.

5. Surius, *Acta sanctæ Ceciliæ*, 22 nov. ; Dom Guéranger, *Histoire de sainte Cécile*, p. 101 et 110.

6. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, p. 314.

7. Nous avons reproduit, T. I, pl. III, fig. 6, d'après la *Roma sotteranea*, de M. de Rossi, une barque figurant l'Église, et contenant des vases, images des fidèles, auxquels la colombe apporte la paix. Fig. 9, on voit un vase posé isolément.

d'ailleurs dans l'observation du moyen âge, ont pu s'arrêter à la pensée que ces emblèmes étaient généralement des signes de profession : aujourd'hui, ils ne nous permettraient pas eux-mêmes de la discuter. Il est certain cependant qu'un petit nombre de tombes portent des empreintes de cette dernière catégorie : tels sont ici des instruments de chirurgie [1], là ceux d'un tailleur de pierre [2]. D'autres signes sont de véritables rébus exprimant le nom du défunt : sur la pierre tumulaire d'une certaine Porcella, on voit courir un sanglier ou un porc sauvage [3]. Il en est qui peuvent être douteux, ou qui, susceptibles d'une interprétation ingénieuse, pourraient aussi donner lieu à de singulières méprises ; mais ce ne sont jamais là que des exceptions.

Il est un autre signe, — le plus important de tous, le signe du chrétien par excellence, parce qu'il est avant tout le signe du Christ et l'instrument du salut, — dont nous pourrions parler ici, puisqu'on le voit promptement apparaître dans les monuments, sous diverses formes, dissimulées d'abord il est vrai, et quelques-unes sujettes à controverse : à raison de son importance même et comme étant propre au Fils de Dieu, nous réservons la croix pour la partie de nos études où nous nous occuperons spécialement de ce divin Sauveur; mais attentif à saluer en toutes rencontres ce signe de toutes nos espérances, une première fois nous le saluons.

III.

SIGNES SYMBOLIQUES DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Dans la nouvelle phase qui s'ouvrit pour l'iconographie chrétienne, lorsque Constantin eut vaincu par la croix, les signes, les emblèmes diffèrent peu d'abord, quant au caractère général et à la manière d'être employés, de ce qu'ils avaient été jusque-là ; seulement ils sont plus développés, plus explicites, et l'on en voit apparaître un bon nombre d'absolument nouveaux, ou qui, par leur fréquence, prennent une apparence de nouveauté.

Pendant plusieurs siècles, après la délivrance, les figures de colombes et encore plus celles de brebis demeurèrent en faveur. Nous avons donné,

1. De Rossi, *Bulletin d'Archéologie*, 1864, p. 36.
2. Bosio, p. 505.
3. Boldetti, p. 376.

en reproduisant la frise de l'autel de Vaison, un exemple de l'union des âmes avec Notre-Seigneur Jésus-Christ, représentée par deux colombes placées en présence du monogramme sacré, ☧ accompagné de l'A et de Ω. Nous reproduisons maintenant (page suivante) la face de l'autel de Saint-Victor à Marseille, où douze colombes représentent ou les douze Apôtres, ou plus expressément l'universalité des âmes fidèles dans les mêmes conditions.

Dans la frise latérale de ce monument, d'autres colombes sont représentées becquetant des grappes de raisin. Image de l'Eucharistie d'autant mieux caractérisée, que les ceps de vigne d'où pendent ces fruits précieux sortent d'un vase central [1].



3

Autel de Saint-Victor, face latérale.

Plus loin, nous retrouverons les deux colombes perchées sur la croix (pl. IV, XV) comme étant l'arbre de vie, le lieu de leur repos ou le gage de leur espérance finale. A Nole, elles étaient disposées en cercle, au nombre de douze, autour de l'auréole qui aurait renfermé la croix, si, comme nous le supposons, c'est le sens qu'il faut attacher au mot *corona* dont se sert saint Paulin. Il dit expressément que ces colombes représentaient les douze Apôtres :

Cui coronæ sunt corona apostoli.
Quorum figura est in columbarum choro [2].

Au XIII[e] siècle, elles ont été encore distribuées en pareil nombre sur les branches de la croix, dans la mosaïque de Saint-Clément à Rome. Dans la suite, nous verrons que les âmes des Saints ont souvent apparu sous figure de colombe.

Sur l'autre face de l'autel de Saint-Victor, on voit les douze brebis correspondant aux douze colombes, avec cette seule différence qu'au lieu du monogramme sacré, au milieu d'elles apparaît l'Agneau divin, sur la montagne d'où coulent les quatre fleuves. Que Notre-Seigneur soit représenté par son monogramme ou par l'agneau, c'est toujours au fond la même idée; il nous semble cependant qu'il y a, entre ces deux modes de repré-

1. Les vignettes que nous reproduisons, ont été d'abord publiées dans la *Revue de l'Art chrétien*, T. I, p. 456, avec un commentaire plein d'intérêt du R. P. Dassy.

sentation, cette nuance : que l'Agneau sur la montagne exprime plus particulièrement l'idée de sa présence au sein de l'Eglise où se perpétue le divin sacrifice, comme les figures des brebis se rapportent à l'état présent des fidèles ; tandis que les figures des colombes se rapportant plutôt à leurs âmes, le monogramme, dans cette circonstance, représenterait Notre-Seigneur comme étant l'objet de leur possession finale.

Les brebis apparaissent fréquemment sur les sarcophages, dans les mosaïques absidiales et sur beaucoup d'autres monuments. Quand l'espace le permet d'ailleurs, on les a volontiers portées au nombre de douze. Il y a une telle corrélation entre l'idée des fidèles et celle des Apôtres, considérés, quand ils apparaissent sous figure de colombe et de brebis, comme leurs types, leurs modèles, leurs prémices, que leur signification dans ces deux acceptions nous paraît ordinairement simultanée : sans exclure ce qui, suivant les circonstances, peut faire pencher préférablement vers l'une ou l'autre.

La pensée dominante dans l'art chrétien, pendant les deux ou trois siècles qui suivirent immédiatement la conversion de Constantin, était celle du triomphe et de l'expansion du christianisme. Sur l'autel de Saint-Victor, elle est très-nettement exprimée par les palmiers qui s'élèvent derrière les colombes, et c'est à la rendre que tendront désormais tous les signes iconographiques qui conserveront ou prendront de la faveur. On remarquera aussi que c'est principalement dans les différentes compositions où le Christ est représenté triomphant, qu'on les trouve réunis : la montagne, le fleuve unique ou les quatre fleuves, les deux cités, l'arbre de vie ou le palmier, le phénix, la couronne, le livre sacré, etc., s'agencent chacun à leur place dans les compositions, quelquefois tous ensemble, toujours de telle sorte qu'absents en partie, ceux qui manquent soient encore sous-entendus.

Faible monticule quant au mode de représentation, haute montagne quant à la signification, le premier de ces emblèmes rappelle historiquement

Autel de Saint-Victor, face principale.

tout à la fois la montagne des béatitudes, le Thabor, le Calvaire, le mont des Oliviers, tous envisagés par rapport au triomphe final du Sauveur; c'est comme la montagne de Sion, l'Eglise par conséquent; c'est cette montagne de la vision de Daniel, qui, d'abord simple pierre détachée d'une autre montagne, après avoir renversé la statue aux pieds d'argile, remplit toute la terre [1]. Tour à tour le Sauveur y repose, ou en personne, ou sous la figure de l'Agneau, ou par son signe et son étendard, la croix qu'on y voit posée.



5

Fond de verre du Musée chrétien, au Vatican.

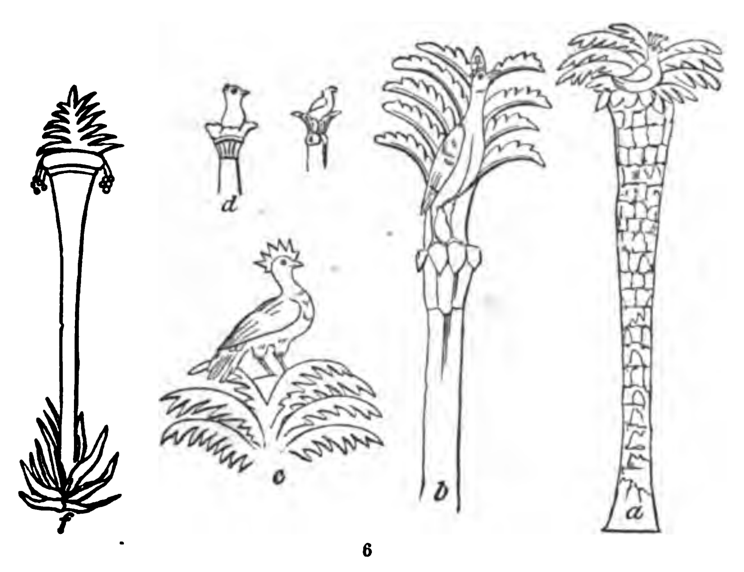
La montagne est la source des fleuves. Quand le fleuve est unique, ce fleuve est le Jourdain, et sur le fond de verre du musée du Vatican d'abord publié par Buonarotti et que nous reproduisons, il paraît en effet sortir du flanc de la montagne; mais ordinairement on aime mieux montrer qu'il s'étend, et on le répand en large bande comme dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Saint-Damien (T. I, pl. IV) : le fleuve alors représente l'eau de la grâce, l'eau baptismale. Les quatre fleuves figurés par quatre filets d'eau qui s'échappent de la montagne, rappellent les quatre fleuves du Paradis terrestre; et leur signification se rapportant à l'expansion de la

1. *Abscissus est lapis de monte... et percussit statuam... lapis autem mons magnus et implevit universam terram.* (Dan., II, 34, 36.)

doctrine évangélique et de ses féconds effets, ils figurent les quatre évangélistes.

Les deux cités, Jérusalem et Bethléem, la cité des Juifs fidèles à recueillir les bienfaits de la promesse et la cité des Gentils régénérés, sont quelquefois représentées par une simple maison, par une indication de tour[1].

Le palmier, dans les représentations abrégées du Paradis, est l'arbre de vie; il en porte souvent les fruits; il est aussi le signe de la Résurrection. D'après une légende antique, brûlé il renaissait de ses cendres, et telle est sans doute l'origine aussi de la légende du phénix, car leur nom est le même en grec φοῖνιξ, et le texte du livre de Job traduit en ces termes par la Vulgate : *in nidulo meo moriar, et sicut palma multiplicabo dies*, l'a été par d'autres, par Tertullien notamment en ceux-ci : *et sicut phœnix multiplicabo dies*[2]. En effet, quand Job, dans la première partie du verset,



6

Palmiers et Phénix.

a parlé de son nid, il semble naturel que, dans la seconde, il se compare à un oiseau plutôt qu'à un arbre[3]. Il est digne de remarque que

1. On voit que, sur notre fond de verre, elles sont désignées par ces sigles : IEROSALE, Jerusalem ; BETLE, Bethléem.

2. Job., XXIX, 18 ; Mænochius, *Commentaire*, in-fol. Lyon, 1703, p. 230 ; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 534.

3. On a vu dans la mosaïque de Saint-Cosme et Saint-Damien, T. I, pl. IV, un premier exemple de l'association du palmier et du phénix. La vignette de cette page en donne plusieurs autres ; les fig. *a* et *b* proviennent de deux sarcophages, publiés par Bosio ; *c*, de la

cette image de renaissance et d'immortalité remonte à une si haute antiquité. D'un autre côté, le phénix a été pris pour une image du soleil, qui ne disparaît que pour reparaître, qui ne pâlit chaque année au fond de l'hiver que pour raviver ses feux au printemps : c'est pourquoi il a été si souvent représenté avec un nimbe rayonnant ; c'est pourquoi aussi il était pris également chez les païens pour un emblème d'immortalité et de renouvellement. On le retrouve fréquemment sur les monnaies des empereurs, avec ces légendes :

ÆTERNITAS AVGG ; — FEL TEMP REPARATIO
éternité d'Auguste ; heureux renouvellement des temps ;

il est ordinairement posé sur un globe qui porte quelquefois sur le sol, mais le plus souvent sur la main d'une femme dans laquelle on reconnaît l'Espérance [1].

Il faut remarquer que le palmier et le phénix, dont la signification était originairement identique, en étaient venus à signifier principalement le premier la victoire, le second la résurrection.

Nous consacrerons des articles spéciaux à la couronne et au livre, à raison de leur importance, de la variété de leurs applications, de leur retour sous différentes formes et avec diverses significations, à toutes les périodes de l'art chrétien ; avant d'en venir là, nous pourrions encore parler comme d'un emblème propre à celle dont nous nous occupons, de la main divine : il sera plus à propos de le faire quand nous nous occuperons de Dieu lui-même. Mais nous essaierons ici de chercher la signification de deux



7
. Homme et femme aux pieds du Christ, sur d'anciens sarcophages.

figures humaines agenouillées, d'un caractère emblématique, — nous pourrions dire aussi d'une physionomie problématique — que l'on voit aux

mosaïque de Saint-Jean-de-Latran ; *d*, du sarcophage de Vérone ; *f* montre le palmier affectant la forme d'une colonne dans l'église de Sainte-Marie in Cosmediu, à Ravenne.

1. Bauduri, *Numismata imperta.*, T. II, p. 502.

pieds du Christ dans quelques-unes des compositions où sont d'ailleurs réunis tous les emblèmes dont nous venons de parler.

Ces deux figures dans lesquelles on reconnaît à première vue un homme et une femme, apparaissant sur un certain nombre de sarcophages, on a eu l'idée d'y voir l'effigie des personnes auxquelles ils devaient servir de sépulture : il n'est pas impossible, en effet, qu'un mari et une femme, tous deux chrétiens, aient aimé à se voir ainsi représentés, réunis aux pieds du Sauveur; mais évidemment, s'il en est ainsi, c'est qu'ils ont pu se faire l'application d'une pensée plus générale. Ce n'est pas seulement sur des tombeaux que l'on observe des figures analogues ; on en retrouve soit aux pieds de Notre-Seigneur en personne, soit au pied de sa croix, sur quelques-unes des petites fioles de métal encore conservées dans les trésors de Mouza, où il nous a été permis de les voir.

Quand, sur ces petits monuments du VIe siècle, on a voulu représenter le mystère accompli sur le Calvaire, au lieu d'attacher Notre-Seigneur à la croix, on l'a représenté triomphant, au-dessus de l'instrument du salut, entre les deux larrons qui subissent leur supplice[1], ou également au milieu d'eux, se présentant les bras étendus, sans la croix, reportée alors au revers de la fiole sous un arc de triomphe. C'est toujours sur la face principale, soit au-dessous des bras de la croix, soit au-dessous des bras étendus de Notre-Seigneur, que l'on voit les deux petites figures. L'imperfection de l'empreinte ne permettrait de distinguèr si on a voulu représenter un homme et une femme, comme sur les sarcophages, que dans le cas où les figures seraient vêtues, par la différence de vêtements. Or, il paraît que plusieurs au moins de ces figures sont nues : ce n'est donc que par analogie que l'on peut les prendre pour un homme et une femme ; mais, cette analogie établie, nous sommes fondés à croire — et leur nudité même contribue à nous y autoriser, — que foncièrement ces figures représentent Adam et Eve, par extension l'humanité entière, et plus spécialement l'humanité régénérée, le peuple fidèle. Au XIe siècle, dans les peintures de saint Urbain *alla Caffarella* près de Rome[2], on a représenté au pied de la croix, non plus à genoux, mais debout, un homme et une femme qui étendent un voile comme pour recueillir le sang du Sauveur ; n'est-ce pas l'écho des représentations précédentes ? Au contraire, quand, dans les grottes de l'Egerstein en Westphalie, au-dessous d'une *Descente de croix* du XIIe siècle, sculptée dans la roche vive, Adam et Eve attendent leur délivrance, entou-

1. Mozzoni, *Tavole cronologiche della storia della Chiesa*, in-4°, 1861, p. 84. Nous reproduirons plus loin deux de ces petits monuments (pl. XVII), lorsque nous parlerons des premiers crucifix.

2. Mozzoni, 1866, p. 125.

rés de serpents, ne voit-on pas qu'il s'agit d'un tour nouveau de l'imagination, quoique dans un ordre d'idées analogue? Il a peu de rapport avec l'antiquité primitive quant au mode de représentation, mais il semble se rattacher aux figures d'Adam souvent représenté seul au pied de la croix pendant tout le moyen âge [1].

IV.

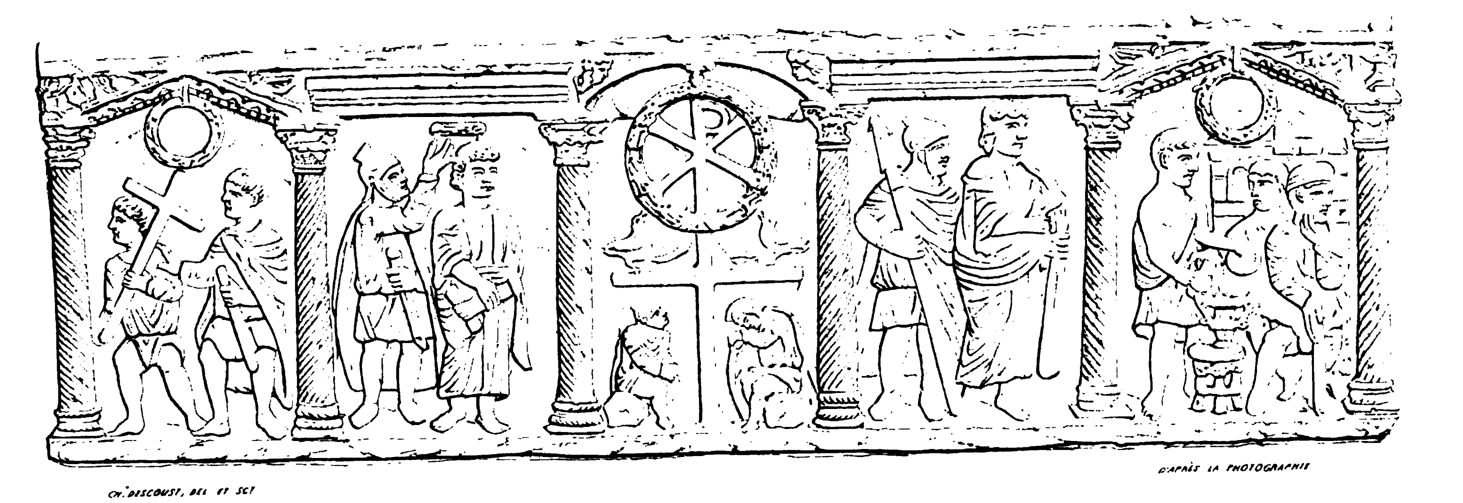
DES COURONNES.

La couronne, si on ne considérait que les textes, se confondrait facilement avec le nimbe, puisqu'un même nom servait à les désigner. Mais, à voir les monuments, ces deux genres d'insignes sont toujours parfaitement distincts : le nimbe étant, dans le principe, un entourage de lumière, ne pouvait être que fictivement suspendu autour de la tête, quand il est devenu un ornement d'apparence solide; tandis que la couronne est toujours faite pour la ceindre et s'y reposer effectivement, alors même qu'elle ne s'y repose pas. C'est en effet une particularité propre à la couronne, qu'elle est souvent représentée sans la personne à qui elle appartient ou à qui elle est promise, tandis que le nimbe n'apparaît jamais sans la tête qu'il sert à caractériser.

Chez les païens, la couronne était employée en signe de joie dans les festins et posée sur la tête des convives; sur celle des époux dans les noces, et, avec des idées superstieuses, sur celle des défunts dans quelques funérailles. Les chrétiens rejetèrent tous ces emplois de la couronne; mais ils adoptèrent la couronne que l'on donnait aux vainqueurs, comme signe de la récompense accordée non-seulement aux martyrs, mais aussi à tous ceux qui meurent dans la grâce du Seigneur, conformément au langage des saintes Écritures [2].

Nous avons vu précédemment la couronne portée par une colombe ou offerte en perspective à d'autres colombes; on la voit aussi à la bouche d'un poisson [3]. Sur l'inscription de Cherchell, tandis que le Saint-Esprit est représenté par la colombe, l'on voit, du côté opposé, une couronne qui, renfermant l'Alpha et l'Oméga, paraît répondre, selon M. de Rossi, à ces mots *cultor Verbi*, disciple du Verbe, qu'on lit en tête de cette inscription, et serait comme un signe hiéroglyphique de Notre-Seigneur. L'on observe

1. Forster, *Monuments de la sculpture en Allemagne*, T. I, p. 38.
2. Ep. II Timoth., IV, 8; Ep. Jacob. I, 12; Apocal. II, 10, etc.
3. Bosio, p. 505.



CH. DESCOUST, DEL ET SC.

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LA CROIX TRIOMPHANTE ET LA PASSION,

Sarcophage du musée de Latran (IV.e Siècle)

dans Bosio une inscription où l'âme d'un enfant, Respectus, mort à l'âge de dix-huit mois, est représentée en Orante dans une couronne [1].

L'emploi de la couronne se propagea beaucoup, à partir de Constantin, et principalement pour honorer le Vainqueur divin. Elle renfermait le monogramme sacré qui le représentait sur le Labarum et constituait la partie la plus saillante de cette enseigne [2]; sur divers sarcophages où la croix occupe la place d'honneur, elle la surmonte dans les mêmes conditions. Sur l'un de ces sarcophages, déjà publié dans les *Annales archéologiques*, d'après une photographie que nous en avons fait faire à Rome, et que nous reproduisons pl. IV, elle est en outre suspendue au-dessus de toutes les autres compositions destinées à rappeler les circonstances de la Passion avec une pensée de triomphe: à tel point que cet insigne de victoire est substitué à la couronne d'épines entre les mains des soldats qui vont la déposer sur la tête du Christ. Un peu plus tard, on la voit fréquemment au-dessus de lui, soit qu'on l'ait représenté triomphant, ou attaché à la croix avec la pensée du triomphe; alors elle est ordinairement tenue par la main divine; dans la suite, elle le sera aussi quelquefois par des Anges.

Sur un grand nombre de fonds de verre à figures dorées, elle est posée par Notre-Seigneur lui-même sur les têtes de saint Pierre et de saint Paul ou de quelques autres Saints; ou bien le Sauveur disparaît, et la couronne seule est suspendue entre ses disciples; des exemples analogues se retrouvent sur beaucoup d'autres monuments. Sur un fond de verre, les deux colombes qui accompagnent souvent les Orantes, placées de chaque côté de sainte Agnès, portent chacune une couronne dans leur bec: ne serait-ce pas la couronne de la chasteté et celle du martyre, conformément à ces vers de Prudence :

Duplex corona est præstita martyri
Intactum ab omni crimine virginal [3].

Nous avons parlé d'un sarcophage d'Arles, où tous les Apôtres rangés de chaque côté de la croix couronnée, ont eux-mêmes chacun une couronne suspendue sur leur tête; sur un autre sarcophage du musée de Latran, six brebis s'avancent, portant chacune une couronne suspendue à leurs lèvres (voir T. I, pl. V) : c'est pour dire tout à la fois qu'elles l'ont obtenue et qu'elles viennent l'offrir à celui à qui elles la doivent. De même, les vingt-

1. Bosio, p. 505.
2. On en verra des exemples pl. XVII.
3. Buonarotti, *Osservat. sopra, frummenti de vet.*, pl. XVIII; Garucci, *Vetri ornati*, pl. XXII, fig. 1; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 24; Prudence, *Peristeph*, XIV, V, 7.

quatre vieillards de l'Apocalypse, dans les anciennes mosaïques des basiliques, offrent chacun au divin Agneau leur couronne posée pour plus de respect sur les pans de leur manteau (voir T. I, pl. IV, fig. 3). Les Saints qui ont l'honneur d'être présentés au Christ triomphant qui occupe la partie centrale de la voûte absidiale dans ces basiliques, lui offrent de plus souvent de même leurs couronnes posées sur leurs mains avec un signe semblable de respect : tels sont les Saints titulaires du lieu, introduits par saint Pierre et saint Paul, et de même saint Théodore dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Saint-Damien. C'est par suite d'une pensée analogue, que les princes adoptèrent l'usage de suspendre devant les autels, leurs couronnes temporelles ou des couronnes votives destinées à les figurer, comme la couronne des rois Wisigoths du trésor de Guerazzar, maintenant au musée de Cluny.

Les couronnes princières, auxquelles nous arrivons maintenant, diffèrent foncièrement quant à la forme et à la matière, des couronnes données aux vainqueurs : celles-ci sont de fleurs ou de feuillages et celles-là d'étoffe ou de métal, tenant plus de la coiffure, passant même facilement du simple bandeau à la coiffure complète. On a fini par les confondre dans l'attribution que l'on en fait aux Saints, et ce n'est pas sans raison que la couronne royale a été employée elle-même comme le signe de leur récompense, puisqu'ils règnent dans les cieux. Mais il n'en est pas ainsi dans l'antiquité chrétienne : l'idée de victoire y domine toujours; d'ailleurs le nimbe étant venu exprimer le couronnement de leur sainteté, il n'est pas besoin d'un autre attribut qui leur soit commun à tous. En faisant reposer la couronne princière sur leur front, dans ce sens général, on se priverait d'un attribut propre à désigner ceux qui ont occupé un rang correspondant dans ce monde.

Nous croyons en effet que, aux VIIe, VIIIe et IXe siècles, c'est eu égard principalement à leur haute position sociale, que sainte Agnès dans la mosaïque de la basilique de son nom sur la *via Nomentana*, sainte Catherine et sainte Euphémie dans les peintures murales découvertes à Saint-Clément, sainte Cécile aussi à Rome, dans la mosaïque de sa basilique, sont traitées en princesses et portent sur la tête des couronnes d'or [1]. Sur la tête de sainte Agnès, une couronne de feuillage était en outre suspendue par la main divine; comme d'ailleurs elle portait le nimbe, sa sainteté, sa récompense et sa dignité seraient ainsi représentées par autant d'emblèmes spéciaux. Il en aurait été de même de sainte Euphémie, dans l'église maintenant

1. Bartolini, *Atti del martirio di san Agnese*, grand in-4°, pl. in-fol. Roma, 1858, tav. XIII; Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXIX, LII; Mullooly, *Saint-Clément*, in-8°, Roma, 1869, p. 142.

détruite qu'elle possédait à Rome, si l'on prend pour l'équivalent d'une couronne princière sa coiffure ornée de perles [1].

D'un autre côté, dans les mosaïques de la chapelle saint Zénon, en l'église de Sainte-Praxède aussi à Rome, on remarque, sur l'archivolte qui entoure la fenêtre, à la suite de la sainte Vierge qui en occupe le sommet et de deux saints personnages que l'on juge être saint Novat et saint Timothée de la famille de Prudens, huit femmes couronnées, rangées parallèlement quatre par quatre. Il est probable qu'elles représentent d'abord sainte Praxède et sainte Pudentienne, sa sœur, plus six autres vierges inconnues. Or, on pourrait bien admettre que les deux sœurs fussent couronnées à raison de leur origine sénatoriale; mais accordera-t-on à toutes leurs compagnes un rang aussi élevé? Ciampini favoriserait cette opinion, en supposant qu'elles étaient toutes de la même famille : nous y verrions plutôt une tendance à couronner la virginité, dans le sens de l'auréole ou couronne spéciale à laquelle les vierges auraient droit, selon la doctrine de saint Thomas d'Aquin. Quoi qu'il en soit, cette pratique ne se propagea pas dans ce sens.

Pendant la même période, nous ne voyons pas que la couronne ait été à aucun titre posée effectivement sur la tête d'aucun homme représenté à l'état de béatitude. Au VI[e] siècle, dans les mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire *in-Classe* à Ravenne [2], de Sainte-Sophie à Constantinople [3], Justinien porte le *Stemma*, ce bandeau orné de perles qui constituait la couronne particulière des empereurs de Constantinople, et fut adopté, à leur exemple, par beaucoup de princes de l'Occident. Dans la mosaïque un peu postérieure de saint Apollinaire-le-Neuf, aussi à Ravenne, les Mages sont à leur tour couronnés : c'est le plus ancien exemple que nous en connaissons, et leur couronne est à dents [4]. Au IX[e] siècle, dans la mosaïque du Triclinium de Léon III, compris autrefois dans le palais de Latran, Constantin et Charlemagne, recevant le premier des mains de Notre-Seigneur, le second de celles de saint Pierre, l'étendard, comme signe de la protection de l'Église qui leur est confiée, sont couronnés chacun à sa manière [5]. Tous les personnages couronnés dans ces divers monuments, sont considérés comme actuellement en possession de leur dignité en ce monde.

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXV.
2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XLVIII; Fontana, *Chiesa de Roma*, T. II, pl. XVIII.
3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXII, XXV; Labarte, *Arts industriels*, T. II, pl. CXVIII.
4. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXVII.
5. Severano, *Hist. delle Chiese di Roma*, in-8°, 1675, p. 544; Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XL.

Jésus-Christ est le Roi des rois aussi bien que le Vainqueur des vainqueurs : il a droit à tous les genres de couronne, et la couronne royale lui a été souvent posée sur la tête alors même qu'il est attaché sur la croix; mais ce ne fut qu'aux approches du XIIe siècle que cet usage se répandit. Nous ne parlons pas encore de la tiare pontificale qui ne lui fut attribuée que plus tard.

Marie aussi est reine, la Reine par excellence, et la couronne lui a été attribuée avec plus de continuité qu'à son divin Fils. Ce ne fut néanmoins que tardivement qu'on lui rendit cette sorte d'honneur, et la peinture de l'antique basilique de Saint-Clément, à Rome, est peut-être le plus ancien exemple que l'on en connaisse. La sainte Vierge est accompagnée des deux figures de sainte Catherine et de sainte Euphémie, dont nous avons parlé, et porte le *stemma* avec ces pendants de perles nommés *cataseista*, d'une manière équivalente à la coiffure de l'impératrice Théodora dans la mosaïque de Saint-Vital, à Ravenne. Nous ne pensons pas que cette peinture soit plus ancienne que le VIIIe siècle, et l'on ne peut pas dire que l'exemple ainsi donné ait été dès lors généralement suivi. Ne serait-ce pas que le voile étendu sur la tête de Marie, emblème de sa chasteté virginale, parut pendant longtemps préférable à tout insigne de dignité? Les têtes des autres vierges pouvaient être couronnées pour honorer la virginité, non pour la signifier; la Vierge des vierges n'avait pas besoin de recevoir d'autres parures que le signe de sa chasteté même. Nous expliquerions ainsi comment, dans la chapelle Saint-Zénon à Sainte-Praxède, au-dessus des huit vierges couronnées dont nous avons parlé, elle soit la seule qui, sur la tête, ne porte que son voile. Ce n'est pas que, dans l'antiquité la plus primitive, où la couronne n'apparaissait encore sur aucune tête, elle ait toujours le voile, et un voile étendu avec la même simplicité. Nous essaierons, dans l'étude suivante, de dire un peu pourquoi et comment ces différences ont pu se produire, en rattachant la question du voile à celle de la nudité de la tête dans l'art chrétien.

V.

DU LIVRE ET DE SON ATTRIBUTION AU SAUVEUR.

Parmi les signes et les emblèmes employés dans l'iconographie chrétienne comme attributs généraux ou particuliers, il n'y en a pas de plus usité que le livre : il n'y en a pas non plus dont la signification soit aussi variée et aussi souvent indéterminée.

Il y a en effet des livres de tous les genres : il y en a de bons, il y en a de

mauvais, il y a des livres de science et des livres de prière, des livres de loi et des livres de compte. Le livre peut se prendre pour la loi même dont il contient les préceptes, pour le titre qui constate des droits particuliers ou conventionnels. Les formes ont peu servi pour établir des distinctions entre ces différentes sortes d'écrits. Les variétés de forme reviennent toutes au *livre* proprement dit et au *volumen*; l'on sait que plus généralement, chez les anciens, on écrivait sur des bandes formées de feuilles de papyrus ou de parchemin liées ensemble, et qui se roulaient ou se déroulaient selon que l'on voulait les fermer ou les ouvrir : d'où est venu le nom de *volumen*, de *volvere*, rouler ; tandis que le nom de livre, *liber*, vient de l'écorce de certains arbres dont on a tiré quelques-unes des membranes qui ont servi pour y fixer l'écriture. Pour nous, nous donnons le nom de livre à tout assemblage de feuilles reliées de manière à prendre l'aspect de nos livres modernes, et plus généralement encore à tout assemblage de feuilles d'écriture, considérant alors le livre comme un terme générique qui comprend le *volumen* lui-même.

Selon Guillaume Durand, le *volumen* fermé qu'il désigne sous le nom de *rotula*, rouleau, aurait exprimé l'idée d'une connaissance moins explicite et moins développée que le livre : en conséquence, les Patriarches et les Prophètes auraient été représentés avec des *rotulæ* dans les mains, parce qu'avant la venue de Jésus-Christ, les vérités de foi étaient voilées sous des figures, et sur beaucoup de points la foi était seulement implicite; tandis que les Apôtres de la nouvelle loi auraient été représentés, les uns avec des livres parce qu'ils ont une parfaite connaissance de la doctrine évangélique et qu'ils l'ont communiquée dans leurs écrits, les autres avec des *rotulæ*, parce qu'ils l'ont seulement prêchée de vive voix[1]. Mais à considérer les monuments, on ne voit point que cette interprétation ait été beaucoup suivie. Aux époques les plus primitives, le *volumen* est généralement seul usité; cependant on voit le livre à la main de l'Enfant Jésus, dans le groupe de la Vierge-Mère, de Sainte-Marie-Majeure, attribué à saint Luc : serait-ce un indice contraire à l'origine apostolique de l'image? conclurait-on de l'antiquité de l'image à celle de l'attribut ? Cette question subsidiaire demeure en suspens, comme la question principale elle-même. Quoi qu'il en soit, d'autres images prétendant à une semblable origine, nous montrent le *volumen* substitué au livre dans des conditions d'ailleurs identiques, et en général on peut dire que le livre une fois pleinement en usage, il se substitue au *volumen* et réciproquement, d'une manière qui paraît assez indifférente, entre les mains des mêmes personnages et dans les mêmes circonstances.

1. Durand, *Rat. div. off.*, Lib. I, cap. III, § 11.

D'ailleurs, le *volumen*, pris en particulier, ne saurait avoir la même signi-gnification, au point de vue de l'évêque de Mende, selon qu'il est fermé ou qu'il est déployé : déployé, il paraît devoir tout naturellement exprimer une connaissance très-explicite, et il se confond facilement alors avec le phylactère, bande de parchemin sur laquelle on écrivait des sentences. Ce sont en effet souvent des phylactères que portent, depuis le moyen âge, les Patriarches, les Prophètes, comme les Apôtres eux-mêmes; et l'on comprend d'une part, qu'au fond, la différence puisse être aussi grande entre les deux qu'entre une sentence et un livre, et de l'autre que la sentence donnée comme le résumé du livre implique l'idée du livre lui-même.

On demanderait encore si, en pareil cas, l'attribut mis dans les mains des écrivains sacrés se rapporte au souvenir de leurs propres écrits, ou si on doit le prendre pour un ensemble des vérités révélées ; s'ils portent chacun un livre différent ou tous le même livre? Il n'y a rien d'absolu à cet égard : les sentences qui sont personnelles aux écrivains sacrés, militent, sur certains monuments, en faveur de la première interprétation; il se rencontrera ailleurs des circonstances qui feront fortement pencher la balance vers la seconde. Chaque école, chaque artiste a ses vues : vues qui ensuite se pénètrent les unes les autres. Veut-on observer un exemple de distinction très-légitime, mais tout arbitraire? Nous le trouvons dans les fresques de l'église Saint-Clément, à Rome, attribuées à Masaccio : les Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église latine étant réunis deux à deux dans les quatre compartiments de la voûte, les Évangélistes portent des phylactères sur lesquels ils écrivent, tandis que les Docteurs ont chacun un livre à la main. Nous sommes descendus jusqu'à une époque relativement fort tardive, pour trouver la chose très-clairement exprimée, et faire concevoir comment, dans tous les temps, des distinctions analogues ont pu facilement être faites.

Bien qu'il y ait de mauvais livres, le livre en général, quelque forme qu'il reçoive, celle de livre proprement dit ou de *volumen*, se prend toujours en bonne part dans l'iconographie chrétienne; ou du moins aucune exception ne nous revient à la mémoire, car nous parlons du livre employé à titre d'attribut et non des livres qui peuvent figurer dans la représentation d'un fait, comme dans le tableau de Le Sueur, où les Gentils détruisent les livres de leur vaine science, sous l'impression des prédications de saint Paul, à Ephèse. Le livre, d'ailleurs, tire sa signification des personnages qui le portent, et des circonstances dans lesquelles il leur est attribué.

Entre les mains de Dieu, il implique l'idée ou de la science divine ou des décrets divins; il pourrait encore signifier le livre de vie où sont



DESSINÉ ET GRAVÉ PAR P. LE RAT

L'INCARNATION DÉCRÉTÉE

IMP. BEILLET Q. DE LA TOURNELLE

inscrits les élus ; dans une miniature d'un manuscrit de la *Légende dorée* (Pl. v, Bibl. nat. fr., 244 fol.), à laquelle nous empruntons une représentation de la sainte Trinité; l'Annonciation étant représentée dans la partie inférieure, les trois Personnes divines sont comme en conseil au-dessus, pour fixer le moment où, à la requête d'un ange, va s'accomplir le mystère de l'Incarnation. Or, devant elles s'ouvre un livre gigantesque : ce livre n'est-il pas celui des décrets divins, ouvert afin de montrer qu'ils vont s'accomplir pour le salut de l'humanité ? Il est tenu par Dieu le Père, mais non pas comme attribut qui lui soit personnel, car le livre ne lui est attribué personnellement que par exception. M. l'abbé Martigny en cite un exemple d'après Ciampini, où il serait le symbole de la foi, au-dessus du baptême d'Agilulphe, roi des Lombards : exemple qui daterait par conséquent du VI[e] siècle; mais la planche sur laquelle il se trouve est si incorrecte, qu'on ne peut véritablement rien en conclure, et nous croirions plutôt que la main dont il s'agit fait le geste oratoire ou de la bénédiction [1].

Le livre se montre, au contraire, avec une telle persistance, dans les circonstances les plus diverses, entre les mains de Notre-Seigneur Jésus-Christ, qu'aucun autre attribut n'a autant été dévolu au Dieu fait homme. Sur les anciens sarcophages notamment, on le lui voit à peu près en toutes circonstances et jusque dans la scène de sa comparution devant Pilate [2]. Au XII[e] siècle, sur le candélabre de la basilique de Saint-Paul, il le conserve encore dans cette scène, et dans celle des hommages dérisoires rendus à sa royauté par les soldats du gouverneur romain.

Porté par le Christ, le livre est, à n'en pas douter, principalement le livre de l'Evangile, de la doctrine évangélique, de la Loi nouvelle, toutes pensées qui se confondent entre elles; cependant nous ne voudrions pas affirmer que, dans les monuments les plus primitifs surtout, sans exclure ces significations, le livre ne voulût dire que le personnage possède toute science et toute autorité : mais aussi l'on peut dire que toute science et toute autorité viennent se résumer dans l'Evangile, et tel doit être le sens d'une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, publiée par Bosio [1], où le Sauveur est assis et tenant un livre ouvert entre deux *scrinia*, — coffrets contenant des *volumes* en rouleau, — au-delà desquels viennent ensuite les deux apôtres saint Pierre et saint Paul. Les écrits ainsi réunis doivent signifier, dans l'iconographie chrétienne, l'ensemble de toutes les connaissances, ou bien l'ensemble des Livres saints qui trouvent dans l'Évangile leur développement, leur manifestation, leur conclusion.

Dans une autre peinture du cimetière de Saint-Calixte, publiée aussi par

1. *Dict. des Ant. chrét.*, p. 679; Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. v.
2. Bosio, *Roma sott.*, p. 45.

Bosio [1], deux *scrinia* sont placés devant deux personnages, encore saint Pierre et saint Paul, selon toute probabilité, qui accompagnent Daniel dans la fosse aux lions; ceci dit en figure ce que l'image de Notre-Seigneur en personne disait plus expressément, et le sens est le même, de telle sorte cependant que l'on penche un peu plus vers l'idée de la doctrine en tant qu'elle est possédée par l'Eglise, qu'en vue de Notre-Seigneur dont elle vient.

Les *scrinia* étant d'un usage général dans les premiers temps du christianisme, les fidèles en avaient qui étaient spécialement consacrés à contenir les Livres saints, et que l'on nommait *scrinia sacra*. Souvent ils les disposaient de telle sorte qu'ils pussent les suspendre, et ils les suspendaient effectivement à leur cou; et ces expressions *scrinia sacra* ou *sancta*, s'entendant comme signifiant les Livres saints, les représentations de ces sortes de coffrets ou de sachets, que les *volumes* y fussent apparents ou qu'ils ne le fussent pas, avaient par eux-mêmes cette signification [2].

Dans ses rapports avec le Sauveur, le livre peut encore rappeler le livre apocalyptique aux sept sceaux, que, divin Agneau, il était seul capable d'ouvrir : ce livre était celui des desseins de Dieu en tant que Notre-Seigneur pouvait seul les connaître et les accomplir, plutôt que l'Evangile en tant qu'il devait être prêché. Au fait encore, ces idées se fondent, mais le point de vue est différent : c'est évidemment le livre de l'Apocalypse, conformément à cette distinction, que l'on se propose de mettre sous les yeux, lorsque l'Agneau est représenté couché sur ce mystérieux emblème : d'où est arrivé au moyen âge que saint Jean-Baptiste porte souvent le livre et l'Agneau ainsi associés. Hors de là et des représentations directes de l'Apocalypse, c'est, nous le répétons, l'idée de la doctrine évangélique et de tous ses genres d'efficacité qui est plus directement mise en avant.

Dans un assez grand nombre de monuments, le livre porté par le Sauveur étant ouvert, on y lit diverses sentences qui peuvent servir à faire comprendre jusqu'à quel point peut s'étendre la variété des sens qu'on lui attribuait. Le plus ancien des monuments qui offrent cette particularité, est la mosaïque de Sainte-Pudentienne. L'inscription tracée sur le livre est celle-ci : DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIÆ PVDENTIANÆ. Il n'y a pas à s'inquiéter de l'apparente restriction de cette formule, qu'elle soit primitive ou qu'elle ait été ajoutée lors de quelques réparations postérieures. Ce qu'il faut y voir surtout, ce sont deux tendances que l'ensemble des autres monuments vient confirmer. La première de ces

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 475.
2. *Id.*, p 235.
3. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 600.

tendances porte à identifier le livre, c'est-à-dire la doctrine, avec celui qui en est le divin objet, le divin auteur, le divin dispensateur. Ainsi, dans une peinture du VIIIe siècle environ et du cimetière de Pontien, le livre présenté par le Sauveur porte ces mots : DOMINVS IES (*Jésus* [1]). La seconde consiste dans l'application à une église particulière, de ce qui convient à l'Eglise universelle, dont elle est comme un résumé.

Dans le plus grand nombre des cas, la sentence s'applique de même à Notre-Seigneur et dit ce qu'il est, c'est-à-dire, en substance, tout ce que la doctrine évangélique nous apporte : elle nous apporte la lumière, il est la lumière ; elle nous apporte le salut, il est le salut ; elle nous apporte la vie, il est la vie, et il nous le dit lui-même dans ces diverses inscriptions tracées sur le livre :

Ego sum lux, ego sum vita, ego sum resurrectio [2].
Ego sum resurrectio et vita [3].
Ego sum via, veritas et vita ; qui credit in me vivet [4].
Ego sum via et veritas [5].
Ego sum salus populi [6].
Ego sum lux mundi [7].

Aucun de ces exemples n'est d'une très-haute antiquité : le plus ancien n'est pas antérieur au VIIIe siècle, et plusieurs d'entre eux descendent assez avant dans le moyen âge; mais la mosaïque de Sainte-Sophie, à Constantinople, nous offre un analogue qui nous fait remonter au VIe siècle. Dans cette mosaïque, le livre porte ces mots grecs : ΕΙΡΗΝ ΥΜΙΝ ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ, c'est-à-dire : *Salut à vous, je suis la lumière du monde* [8]. Ces mots : QUI VIDET ME VIDET ET PATREM, *Celui qui me voit, voit aussi mon Père*, qu'on lit dans la mosaïque de l'église de Saint-Michel, à Ravenne [9], œuvre de la même époque, se rapportent à peu près au même ordre d'idées, quoique sous une forme différente; ils disent encore ce qu'est pour nous le divin Sauveur ; ils disent

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 129.
2. Mosaïque de Saint-Marc, à Rome, VIIIe siècle, Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXVII.
3. Couverture d'Évangéliaire, à Saint-Michel de Muriano ; Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VIII.
4. Borgia, *Confessio Vaticana*, au frontispice.
5. Peinture grecque ; Marangoni, *Storia della capella di Sancta Sanctorum*, p. 140.
6. Sculpture de la porte de la basilique d'Anagni, *id.*, p. 143.
7. Peinture, à Spolette, *id.* p. 148. Mosaïque de la façade à Sainte-Marie-Majeure, à Rome; Fontana, *Chiese di Roma*, T. III.
8. Labarte, *Arts industriels*, pl. CXVIII.
9. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II.

qu'il est le Dieu manifesté, comme ces autres paroles de l'Ecriture : *Venez à moi, vous tous qui êtes dans le labeur et dans la peine, et je vous soulagerai*, inscrites en grec dans une peinture publiée par Gori [1], disent qu'il est le divin soulagement de toutes nos misères. Par induction, en conséquence de tous ces exemples, on dira que ces mots : PAX VOBIS, portés sur le livre, dans la mosaïque du *Triclinium* de Léon III, ne signifient pas seulement que Notre-Seigneur nous souhaite la paix, qu'il nous l'a donnée en nous donnant son Évangile, mais encore ils nous invitent à penser que lui-même, il est la paix, comme il est la résurrection, la vie, la voie, la vérité, comme il est, en un sens, tout ce qu'il donne, se donnant lui-même.

Il est donc aussi la loi vivante ; cependant, il est clair que, dans le livre ou le *volumen* portant ces mots : DOMINVS LEGEM DAT, comme sur le sarcophage du musée d'Arles (n° 38), auquel cette particularité a valu quelque notoriété, il y a une certaine évolution de la pensée, et qu'elle se porte vers la loi de grâce donnée par Notre-Seigneur en dehors de lui, plutôt que sur le don de lui-même. Après avoir vu le livre demeurer d'une manière fixe entre ses mains, nous allons suivre cette évolution en jetant un coup d'œil sur les importantes compositions où il donne le livre, ou plutôt alors le *volumen*, avant de nous rendre compte de sa signification lorsqu'il est simplement porté par ses disciples ou par son Église personnifiée.

VI.

DU LIVRE ET DE SON ATTRIBUTION AUX APÔTRES ET A L'ÉGLISE.

On donne une loi quand on la promulgue, et, la promulgation accomplie, le don est effectué. Ainsi, sur le sarcophage du musée d'Arles, Notre-Seigneur, accompagné de ses Apôtres, tenant son grand lit de justice, le *volumen* à demi déployé avec les paroles qu'on y lit en disent assez, et il n'est aucun besoin, pour compléter l'expression de la pensée, qu'on le voie faire un mouvement pour s'en dessaisir en faveur de l'un de ses disciples, comme sur une nombreuse série d'autres monuments.

Le disciple ainsi favorisé est saint Pierre, reconnaissable souvent à son type de figure, à l'attribution de la croix qui lui est faite, et surtout parce que le rôle qu'il remplit ne peut appartenir à aucun autre qu'au

1. Gori, *Thes. vet. dyp.*, T. III, pl. XI.

Chef de l'Église : il ne s'agit plus alors seulement de promulguer la loi, mais de lui en confier, comme tel, le dépôt et l'interprétation infaillible. En cela, il est aussi considéré comme le nouveau Moïse, et le don sacré qui lui est ordinairement fait sous la forme d'un *volumen* déployé, l'est aussi quelquefois sous celle d'une tablette, pour mieux rappeler les tables de la loi que reçut le prophète. Cette tablette porte ces mots : LEX DOMINI, sur un fragment de verre chargé de figures dessinées au trait, trouvé à Ostie dans un enfouissement du ve siècle, et publié par M. de Rossi : nous le reproduisons.



8
Verre gravé. (Musée du Vatican.)

Un des sujets souvent répétés, principalement dans les sculptures des sarcophages, aux IVe et Ve siècles, est le don de la loi fait à Moïse même par une main divine. Pour peu que l'on soit familiarisé avec l'esprit de l'icono graphie chrétienne à cette époque, on aura bientôt soupçonné, en voyant cette figure, que la pensée ne doit pas s'arrêter à la loi de préparation mais qu'elle doit aller jusqu'à son accomplissement ; et Moïse fera songer à saint Pierre. Cette intention devient à peu près évidente sur l'un des sarcophages publiés par Bosio[1], aux angles duquel on observe les quatre

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 59.

représentations suivantes : le don de la loi fait à Moïse, la prédiction du reniement de saint Pierre, la multiplication des pains, en présence d'un seul autre personnage qui, à n'en pas douter, est encore le chef des Apôtres, et le rocher frappé par Moïse, considéré manifestement dans ce sujet comme représentant saint Pierre, dont le nom est substitué au sien au moins sur deux fonds de verre à figures dorées.

Le *volumen* déployé qui, le plus souvent, est donné à saint Pierre, porte aussi quelquefois des inscriptions. Sur le fond de verre conservé au musée du Vatican, publié d'abord par Buonarotti, et que nous avons reproduit (ci-dessus, 5, p. 68), sont demeurées ces lettres INVS, qui terminaient probablement le mot *Dominus*. Dans la mosaïque de l'église de Sainte-Constance, l'inscription est entière et ainsi conçue : DOMINVS PACEM DAT, et elle est suivie du monogramme ☧, c'est à dire que Notre-Seigneur donne tout à la fois sa loi et sa paix : sa paix au moyen de sa loi ; et en lui tout est contenu : sa loi et sa paix.

Le livre ou le *volumen* entre les mains de l'Église, figurée par Susanne, personnifiée plus généralement par une femme, et les *scrinia*, placés à côté d'une Orante, qui également la personnifie, doivent avoir la même signification, à de faibles nuances près, qu'attribués à Notre-Seigneur en personne ; les différences qui existent entre ces diverses figures doivent venir en grande partie du livre même. Les *scrinia* sont placés à côté de l'Orante, parce que sa position ne lui permet pas de porter le livre ; ou bien elle quitte son attitude de prière, pour prendre à la main cet emblème de toute vérité.

Passé de ses mains ou de celles de Notre-Seigneur en celles des Apôtres et des autres personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui leur sont, sous ce rapport, plus ou moins assimilés, on doit dire encore que le livre ne change pas communémenent de nature ; car eux-mêmes ils représentent l'Eglise, et tous, ils ont pour mission de prêcher l'Evangile, dont la connaissance leur a été donnée. Cependant il est certaines circonstances qui tendent à diminuer la portée de cet attribut. Sur les anciens sarcophages, on voit le *volumen* entre les mains de quelques-uns des personnages représentés à part de tous les sujets dogmatiques, et dont ces monuments sépulcraux devaient contenir les restes ; de l'homme par exemple, dans quelques compositions de ce genre, où deux époux sont représentés ensemble se donnant la main, et l'on pense que c'est alors pour rappeler leur contrat de mariage. Ce même *volumen* roulé était en usage, dans l'antiquité profane, comme insigne oratoire ; et M. l'abbé Martigny fait observer qu'on le plaçait aussi à la main de Polymnie, muse de l'éloquence, à celle des rhéteurs et des orateurs ; ils tenaient ainsi le texte du discours qu'ils étaient réputés prêts à prononcer. Cet usage a pu influer, même parmi les

chrétiens, sur l'attribution analogue faite si habituellement à Notre-Seigneur; mais, quant à lui, à ce point de vue même, on est aussitôt reporté vers la plénitude de sa mission, de sa science, de son enseignement. Relativement à ses disciples, au contraire, l'idée du partiel et de l'accidentel peut plus ou moins revenir. Dans tous les cas, il est bien certain que la valeur du livre ou du *volumen* est tout entière déterminée par les personnes qui le portent et les circonstances où il leur est attribué : ainsi, quand le don du *volumen* déployé est fait à saint Pierre, si les autres Apôtres portent des *volumen* roulés, on ne peut accorder une signification aussi étendue à la possession de cet emblème, qu'au don solennel dont ils sont seulement les témoins.

Quand le don d'un livre ou d'un *volumen* est fait à saint Paul, il ne peut signifier autant que fait à saint Pierre : M. de Rossi en a signalé un exemple qui peut remonter au v[e] siècle, ou même à la fin du iv[e] [1]. On l'observe sur un seau ou vase de bronze conservé dans la bibliothèque du Vatican, et trouvé sur la place de l'église Saint-Marc, à Rome. Notre-Seigneur s'y montre assis au milieu de ses Apôtres, tous déjà en possession d'un *volumen*, à l'exception de saint Paul, qui reçoit en ce moment le sien; il est probable que, par ce moyen, on a fait allusion à la situation de l'Apôtre des gentils, appelé après tous les autres à recevoir directement de Jésus-Christ le ministère évangélique.

Sur un certain nombre d'autres monuments postérieurs, c'est-à-dire du ix[e] siècle, le don d'un livre fait à saint Paul, tandis que saint Pierre reçoit les clefs, est bien déterminé par ces mots qu'on lit sur ce livre, à Saint-Ambroise de Milan, sur l'une des faces du Ciborium attribué à l'archevêque Angelbert : ACCIPE LIBRVM SAPIENTIÆ. Il s'agit des dons particuliers faits à chacun des Apôtres. Ici le pouvoir est exprimé par les clefs; et par le livre, la sagesse du discours, le savoir du bien dire. C'est dans un sens analogue que, selon Guillaume Durand, le livre doit être attribué à saint Paul : *quia doctor*, dit-il. Il est en effet, parmi les Apôtres, le docteur par excellence; mais cela ne peut s'entendre que d'une attribution plus spéciale, et qui ne peut servir à le faire reconnaître, puisque tous les autres Apôtres peuvent y prétendre.

Le livre peut encore être pris entre les mains des Apôtres qui comptent parmi les écrivains sacrés, comme contenant seulement leurs propres écrits; mais nous ne voyons guère qu'il ait été clairement attribué, avec une signification ainsi restreinte, à d'autres qu'aux Évangélistes. Dans un certain nombre de cas, dont aucun ne nous paraît remonter, quant aux Apôtres, plus haut que le xiii[e] siècle, c'est-à-dire l'époque où la ten-

1. *Bulletin d'Archéologie chrétienne*, mai-juin 1868.

dance à particulariser a pris son complet développement, on lit sur le livre,— ou plutôt, alors, sur un phylactère que porte chacun des Apôtres, — une sentence qui lui est personnelle, soit qu'on l'ait tirée de ses écrits, soit qu'il l'ait autrement prononcée, ou soit réputé l'avoir fait. Ainsi, dans la mosaïque de l'ancienne basilique du Vatican, on faisait dire à saint Pierre : *Tu es filius Dei vivi* [1], et à saint Paul : *Mihi vivere Christus est* [2]. Dans la mosaïque de la basilique de Saint-Paul, les mêmes paroles sont attribuées à saint Pierre, et celles-ci au Saint titulaire : *In nomine Jesu omne genu flectatur*, etc. [3]. Les deux princes des Apôtres sont immédiatement suivis, sur ce monument, le premier de saint André, le second de saint Luc; et, dans une rangée inférieure, on voit le surplus des Apôtres, s'élevant encore au nombre de douze, par l'adjonction de saint Marc et de saint Barnabé. La sentence portée par saint Luc est tirée des *Actes des Apôtres*, mais toute en l'honneur de saint Paul. Saint André, au moyen de la sienne, est célébré pour son amour de la croix; tous les autres célèbrent les louanges de Dieu par le chant du *Gloria in excelsis*, dont les diverses invocations leur sont successivement attribuées. Si l'on considère, d'ailleurs, que le livre tenu ouvert par Notre-Seigneur lui-même, au centre de la composition porte ces paroles : *Venite, benedicti Patris mei, possidere regnum*, on reconnaîtra que, dans cette œuvre du pape Honorius III, se manifeste sous un jour non douteux l'évolution accomplie dans l'art chrétien, à cette époque, et dont l'un des caractères est de représenter le Christ triomphant en tant que juge, et un autre de descendre peu à peu des hauteurs de la généralité.

VII.

DU LIVRE ET DE SON ATTRIBUTION A LA SAINTE VIERGE ET AUX AUTRES SAINTS.

Nous verrons mieux comment l'emploi du livre a obéi à cette tendance qui portait du général au particulier, en le suivant entre les mains des autres personnages où il a pu passer.

La sainte Vierge pouvant facilement être confondue avec la personnification de l'Eglise, il est permis de croire qu'on a voulu parfois la représenter sous la figure de quelques-unes de ces femmes qui n'ont point été placées, avec un livre, au point culminant des monuments, sans des raisons

1. Matth., XVI, 16.
2. Philip., I, 21.
3. Philip., II, 10.

profondes. D'ailleurs, que ce soit l'Eglise ou la sainte Vierge que l'on reconnaisse en pareille circonstance, le livre aura toujours la même signification : il exprime l'Evangile et l'œuvre du salut tout entière, à laquelle Marie a pleinement coopéré [1]. Marie ayant été ensuite plus généralement représentée avec son divin Fils, c'est à lui que l'on attribue le livre sacré, dans le groupe qu'ils forment ensemble. Il ne nous revient pas ensuite d'exemples où il lui soit attribué avant le moyen âge; alors on le lui voit dans plusieurs *Annonciations* du XIIIe siècle : ainsi, dans les vitraux de Bourges [2], dans les bas-reliefs intérieurs de la Vierge ouvrante, au Louvre. Il est probable, vu tout ce qui subsiste d'esprit primitif encore dans ces monuments, que ce livre est celui des Prophéties, ou plutôt de l'Ecriture en général, en tant qu'elle les contient et qu'elles vont recevoir leur accomplissement. Dans les monuments postérieurs, à partir du XIVe siècle, le livre reparaît beaucoup plus souvent en pareil sujet ; plus généralement il est ouvert, soit que Marie le tienne, soit qu'elle l'ait déposé devant elle sur un pupitre ou autrement; alors ce n'est plus l'idée générale attachée au livre que l'on a voulu exprimer, mais, entrant dans un ordre de représentations plus dramatiques, on a voulu montrer la Mère de Dieu en méditation sur les saintes Écritures, au moment même où elles recoivent leur accomplissement avec sa participation. Au contraire, dans les bas-reliefs du tabernacle d'*or San Michele*, à Florence, où Orcagna a représenté la vie de la sainte Vierge et ses vertus, s'il lui a mis aussi un livre à la main dans la scène de sa *Présentation*, il l'a fait plutôt selon l'ancien ordre d'idées; en pareille circonstance, le livre attribué à la sainte Enfant n'est-il pas le livre de la Sagesse ? Telle est, du moins, la pensée qui vient le plus naturellement.

Le tour dramatique, qui dirige l'attention plus sur le fait que sur le symbole, se retrouve dans les représentations qui, se rapportant au séjour que Marie fit dans le temple, la montrent livrée à l'étude : alors le livre n'en est que l'instrument nécessaire, bien que ce livre doive être encore réputé celui des saintes Ecritures.

Les saints Pontifes, les saints Diacres, les saints Docteurs, sont, parmi les Saints après les Apôtres, ceux auxquels le livre est le plus souvent attribué; il est arrivé même, dans certaines périodes de temps et dans certaines séries de monuments, qu'on le leur attribue aux uns ou aux autres plus qu'aux Apôtres eux-mêmes. Dans l'antiquité primitive, il

1. Cette représentation peut même s'appliquer à une âme béatifiée en particulier, comme la figure d'Orante, parce qu'elle est en possession de la plénitude de la vérité.

2. Cahier et Martin, *Vit. de Bourges*, pl. XIV.

est à croire que le *volumen* roulé à la main conserve pour tous à peu près la même signification, sans différence de catégories, disant qu'ils sont en possession de la doctrine évangélique, et qu'ils ont mission pour la répandre. Un peu après, quand les saints Pontifes portent un grand livre relié et richement orné, comme on le voit entre les mains de saint Sixte, de saint Corneille, de saint Cyprien, dans le cimetière de Lucine [1], de saint Urbain dans le *cubiculum* de Sainte-Cécile [2], n'est-on pas appelé à porter plus particulièrement sa pensée vers les riches évangéliaires employés dans les cérémonies sacrées, sans avoir, d'ailleurs, à leur faire signifier rien de plus, rien de moins, que ne faisaient précédemment les *volumen* roulés ? Quant aux Diacres, le même attribut devait davantage se spécialiser dans le sens de leurs fonctions liturgiques. Cependant l'on remarque la substitution du phylactère, avec sentence, mis dans les mains de saint Etienne et de saint Laurent, dans la mosaïque du VIIe siècle qui orne la basilique de ce dernier, bien antérieurement aux exemples analogues relatifs aux Apôtres, que nous avons pu citer. La sentence de saint Etienne est celle-ci : *Adhæsit anima mea*; celle de saint Laurent : *Dispersit, dedit pauperibus.*

Pour les Docteurs, quand on vient à les représenter en tant que docteurs, et non plus en tant que pontifes, les livres portés par eux durent être leurs propres écrits.

Dans les peintures du XIIIe et du XIVe siècles, découvertes dans la basilique de Sainte-Agnès, transportées au musée de Latran et publiées par Mgr Bartolini [3], sainte Catherine, disputant contre les philosophes en présence de l'empereur Maximin, porte un livre : c'est le symbole de la sagesse et de la science qui la mettent en état de soutenir une pareille lutte.

Plus tard, on met dans les mains des saints Fondateurs d'ordre le livre de leur règle; le R. P. Cahier fait observer qu'on l'attribue aussi aux Abbés, parce qu'ils sont chargés du maintien des règles monastiques. Nous ne passerons pas en revue les autres Saints énumérés par le savant auteur, qui, pour des motifs spéciaux, ont reçu l'attribution du livre, ces notions, autant qu'il entrera dans notre plan de les recueillir, étant réservées pour l'iconographie des Saints pris en particulier.

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. I, pl. VI, VII.
2. *Id.*, T. II, pl. VI.
3. *Gli atti del martirio della N. V. R. S. Agnes*, in-4°, pl. in-fol. Roma, 1858, pl. VI.

VIII.

DES RIDEAUX.

Les rideaux sont à compter au nombre des signes généraux employés dans l'iconographie chrétienne, encore que leur usage comme tels n'ait pas été très-répandu, et qu'il ne se soit pas beaucoup prolongé. Leur signification se rattache au voile du temple qui fermait le Saint des Saints, et aux rideaux liturgiques qui, autrefois, dans l'Eglise latine même, étaient tendus autour de l'autel, et le voilaient au moment de la consécration, dans la célébration des saints mystères, usage encore conservé aujourd'hui dans les rites orientaux. Les rideaux ouverts disent donc qu'il y a un mystère et que le mystère est dévoilé, manifesté ou accompli ; ils disent aussi sur quoi porte le mystère.

Sur le couvercle d'un sarcophage du musée de Latran, on voit au centre une figure d'Orante en buste, relativement de très-grande dimension, de chaque côté de laquelle deux personnages, saint Pierre et saint Paul, selon toute probabilité, reconnaissables d'ailleurs à leurs types, tiennent des rideaux ouverts ; viennent ensuite deux scènes latérales représentant Adam et Ève, c'est-à-dire la chute, et Jonas, c'est-à-dire la résurrection et la réparation. Dans cette figure, — c'est la pensée qui l'emporte dans notre esprit sur toute autre signification, — nous voyons l'Eglise, le mystère de sa divine fondation et la divulgation des mystères accomplis dans son sein par le ministère des Apôtres et de leurs successeurs, pour le salut des hommes. Cette composition revient à celles où les deux Apôtres montrent l'Orante centrale, ou paraissent vouloir lui soutenir les bras, comme Hur et Aaron soutenaient ceux de Moïse sur le mont Raphidim ; à d'autres encore, où derrière l'Orante est tendue une draperie qui s'ouvre pour lui laisser place.

M. de Rossi a insisté plus que qui que ce soit, sur la signification de l'Orante comme représentant plus habituellement l'Église. Cependant, décrivant une peinture du IV[e] siècle retrouvée dans le cimetière de Cyrique, à propos des vierges consacrées à Dieu, où de même les rideaux sont tirés de chaque côté de l'Orante centrale, il a pensé que, dans cette circonstance, cette figure pouvait représenter en particulier une vierge ainsi consacrée à Dieu, qui aurait été personnellement ensevelie dans le *cubiculum* auquel appartient cette peinture[1]. On ne peut nier que ce ne

1. *Bulletin d'Arch.*

soit possible; alors les rideaux dévoileraient le mystère de l'éternité bienheureuse. Il serait non moins concevable que l'Orante, dans ces conditions, représentât la Mère de Dieu; ce serait non moins en rapport avec l'ensemble des décorations du *cubiculum*, où l'on voit les vierges sages et les vierges folles, la prédiction du reniement de saint Pierre et la pluie de manne céleste recueillie par les Israélites, un mage montrant l'apparition du monogramme divin ☧ qui lui tient lieu d'étoile. Ce serait même parfaitement en rapport avec la pensée qu'une vierge dormit effectivement en ce lieu du repos des justes; car comment aurait-on pu mieux l'honorer qu'en mettant ses restes sous l'égide de la Vierge des vierges? Alors ce serait le mystère de l'Incarnation, de la maternité divine, de la coopération de Marie à tous les bienfaits du christianisme, qui serait mis au jour; d'ailleurs, il est à remarquer que cette disposition s'adapte parfaitement à toutes les significations que peut recevoir l'Orante et les comprend toutes.

Severano a trouvé, après la mort de Bosio, près du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, une pierre sépulcrale où l'on voit gravé au milieu un siége épiscopal surmonté d'une colombe nimbée, c'est-à-dire de l'emblème du Saint-Esprit, et de chaque côté deux rideaux, non-seulement ouverts, mais noués pour demeurer ouverts[1]. Il est évident que, par ce moyen, on a voulu exprimer le mystère de l'assistance du Saint-Esprit dans les décisions de l'Eglise, et spécialement des décisions infaillibles du Chef de l'Église, quand il prononce en matière de foi, *ex cathedra*.

Sur la couverture de l'Evangéliaire de Metz, actuellement à la Bibliothèque nationale[2], œuvre qui peut remonter au Ve ou au VIe siècle, la Vierge, dans la scène de l'Annonciation, se présente, — non, il nous semble, comme le pense M. Labarte, à l'entrée d'une porte,— mais sous un portique, entre deux rideaux, dont l'un est soulevé par une suivante.

Sur un autre monument du même genre, qui paraît aussi du VIe siècle, la grande et belle couverture d'Evangéliaire de Milan, moulée par la société d'Arundel, c'est la croix richement ornée au centre d'une de ses faces qui est accompagnée de rideaux. Il n'est plus besoin de commentaires : on voit que le mystère du Calvaire et celui de l'autel, où il se renouvelle chaque jour, sont ainsi dévoilés.

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 327.
2. Supp. latin 642, nouv. 9393; Labarte, *Arts indust.*, pl. V.

ÉTUDE III.

DISPOSITIONS SYMBOLIQUES.

I.

DE LA TÊTE COUVERTE OU DÉCOUVERTE.

Tout homme qui prie, selon saint Paul, la tête couverte, fait honte à son chef; au contraire, toute femme qui prie sans avoir de voile sur la tête, fait honte à son chef[1]. Ces prescriptions du grand Apôtre témoignent, du moins, de l'importance que l'on peut attacher à la tête couverte ou découverte, comme signe symbolique.

Il ne nous semble pas, toutefois, que l'on se soit tout d'abord invariablement fixé, dans l'iconographie chrétienne, sur la valeur et la signification du voile, ou du moins sur celle de son agencement, chez les femmes. Le voile étant le signe de la modestie, on pourrait s'étonner qu'il ne soit pas toujours modestement étendu sur la tête des Orantes, celles-ci se rapportant au type de la Vierge chrétienne, alors même qu'elles représentent l'Eglise, la sainte Vierge ou les âmes de quelque chrétien pris en particulier. Il arrive, au contraire, spécialement dans les monuments du IIIe et du IVe siècle, que le voile est fréquemment arrangé avec art, pour former, en se mêlant aux cheveux, une coiffure tout ornementale; il en est ainsi de certaines figures de la sainte Vierge, représentée au milieu des Mages, à tel point que le voile même disparaît quelquefois, et qu'il ne reste que les cheveux montés avec plus ou moins d'apprêt. N'est-ce pas qu'on attachait à ces sortes de coiffures une idée de dignité prise dans les usages du milieu social où vivaient les chrétiens du IIIe et du IVe siècle, idée analogue à celle que l'usage de la couronne princière devait exprimer plus tard? Quoi qu'il en soit, il nous semblerait entrevoir une succession de périodes qui se seraient ainsi suivies : d'abord le voile aurait été jeté

1. I Corinth., XI, 4, etc.

simplement; ensuite seraient venues les coiffures apprêtées, auxquelles le voile souvent se mêle, au milieu desquelles quelquefois il disparaît; puis la simplicité la plus grande aurait paru de nouveau plus convenable pour glorifier Marie, tandis qu'on aurait plus volontiers couronné les autres vierges; enfin, le désir de couronner la Mère de Dieu par-dessus le voile, a fini par l'emporter sur toute autre considération : on a rapporté des couronnes sur la plupart de ses images les plus vénérées; on l'a représentée couronnée, dans la représentation même des mystères historiques de sa vie. Ces considérations nous ont fait descendre au moyen âge et sur celui de ses versants qui mène à nous. Alors, dans quelques écoles, le voile de Marie disparaît, non plus accidentellement, mais selon une pratique constante. Nous dirons comment, lorsque nous nous occuperons spécialement de son iconographie : il doit suffire pour le moment de ces indications.

Les modifications observées, quant à l'emploi du voile, dans les représentations figurées, se calquent sur les idées et les usages des sociétés contemporaines; elles montrent que les conseils de saint Paul n'ont pas toujours pénétré au même degré dans les mœurs chrétiennes[1]. Mais, dans le domaine de l'art, nous admettons assez d'indépendance pour demander que l'on remplisse le devoir de voiler la femme chrétienne, et surtout la Vierge, la Sainte, toutes les fois qu'on la représente en quelqu'une de ces situations générales, on pourrait dire abstraites, qui dispensent de s'attacher au terre à terre de la couleur locale et du fait spécial.

La femme se voile par respect; l'homme, au contraire, par respect, tient sa tête nue, et dans ce sentiment de respect, de part et d'autre, est compris, d'après la doctrine de saint Paul, le respect de ceux devant qui on se trouve et le respect de soi-même. Cette manière d'envisager la nudité de la tête, chez les hommes, n'a pas non plus été adoptée sans exception. L'exception est habituelle chez les peuples de l'Orient, et généralement,

1. Dans notre jeunesse, il était généralement réputé de convenance qu'aucune femme n'approchât de la table sainte sans avoir la tête couverte d'un voile; à Rome, l'usage du voile est de même rigueur pour les femmes officiellement admises devant le Saint-Père, soit pour lui être présentées, soit pour assister aux offices présidés ou célébrés par lui. Il ne suffit pas que la tête soit couverte d une manière quelconque : au contraire, on exige que toute autre coiffure soit enlevée, car on distingue le voile, avec le principe de modestie qui le motive, des coiffures qui ont pour objet de préserver la tête des intempéries des saisons; il est dans l'ordre que celles-ci s'enlèvent dès qu'on est à l'abri du soleil, de l'air ou de la pluie; et, par un seul motif de respect, nous avons vu, dans certaines parties de l'Italie, où les femmes portent des chapeaux comme les hommes, qu'elles les ôtent, comme eux, en entrant dans l'église, et restent têtes nues. Nous sommes convaincu qu'originairement, ou elles portaient le voile sous leur chapeau, et le conservaient, celui-ci ôté, ou elles l'étendaient alors sur leur tête.

dans l'art chrétien, les Mages, avant de porter la couronne, sont revêtus du bonnet phrygien, parce qu'ils venaient de l'extrême Orient. Les Saints persans Abdon et Sennen, dans les peintures du cimetière de Pontien, qui peuvent être attribuées au VII[e] ou VIII[e] siècle, le portent également [1]; or, dans cette peinture, Notre-Seigneur Jésus-Christ se montre prêt aussi à les couronner : dans une circonstance semblable, nous ne croyons pas qu'on puisse citer une autre tête d'homme qui soit coiffée. Dans une peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, Moïse, faisant jaillir l'eau du rocher, a la tête couverte d'une sorte de turban [2]; mais ordinairement, sans égard aux usages qui avaient pu motiver une semblable disposition, il est représenté la tête nue, dans tous les monuments primitifs; et l'on peut étendre cette observation, en général, à presque tous les personnages jouant un rôle principal dans les compositions symboliques de l'antiquité chrétienne, tandis que, sur les sarcophages, dans la scène du rocher frappé et dans celle de l'arrestation de saint Pierre, le nouveau Moïse,—scènes qui se correspondent et s'enchaînent, comme nous le verrons dans la suite,— on observe souvent un genre de coiffure commun aux personnages accessoires, qui se désaltèrent, dans la première de ces compositions, qui mettent la main sur le saint Apôtre, dans la seconde. Cette coiffure pourrait bien avoir pour objet de les désigner comme ayant quelque chose de commun, conformément à la pensée qui a présidé à l'exécution de cette sorte de monuments. Quoi qu'il en soit, dans les mosaïques à sujets tout historiques de la nef, à Sainte-Marie-Majeure, nous avons eu précédemment occasion de le faire remarquer, plusieurs des Patriarches portent des coiffures assez semblables à des turbans. M. l'abbé Martigny a cru pouvoir faire observer, d'après la planche de Ciampini [3], que saint Pierre, dans la mosaïque de la voûte du baptistère, à Ravenne, est coiffé d'une espèce de tiare, tandis que tous les autres Apôtres auraient la tête nue ; mais, en fait, sur cette planche, tous les Apôtres sont coiffés de la même manière, et sur l'original, ils ont la tête nue, car nous avons noté que saint Pierre y portait des cheveux blancs, et saint Paul des cheveux bruns.

Sur une mosaïque qui ornait primitivement le tombeau de l'empereur Othon II, à l'entrée de l'ancienne basilique du Vatican, et qui maintenant est conservée dans les cryptes de la nouvelle basilique, mais totalement défigurée par des réparations subséquentes qui ont fait disparaître la particularité dont nous voulons parler, il paraît que saint Paul avait la

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 133 ; Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*
2. D'Agincourt, T. V, pl. IX, fig. 4 et 5.
3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. LXX.

tête converte d'un pan de son manteau[1]. Cet exemple est le seul bien authentique ; la mosaïque du baptistère de Ravenne étant écartée, saint Paul, ni aucun autre des Apôtres, n'a jamais eu, à notre connaissance, la tête couverte, à l'exception de saint Pierre portant la tiare comme insigne de sa dignité ; — car ce qui, en réalité, ne s'observe pas à Ravenne dans un monument du ve siècle, se rencontre antérieurement à Othon II, au moins sur les monnaies du pape Sergius III, à une époque où cet insigne n'était encore accompagné d'aucune couronne ; — à l'exception aussi de saint Jacques, souvent représenté, mais seulement depuis la seconde partie du moyen âge, avec le chapeau de pèlerin.

Sous l'empire, d'ailleurs, de l'un de ces deux motifs, l'expression de la dignité, la tenue de voyage, et en général de toute situation qui, dans l'usage habituel de la vie, fait que l'on a des raisons particulières pour se couvrir, il n'y a plus lieu à l'application de la règle qui porte à découvrir la tête des hommes.

Ces considérations sont applicables à Notre-Seigneur lui-même : en voyage, cheminant vers Emmaüs, on l'a représenté quelquefois, quoique tardivement, avec un chapeau sur la tête ; de même quand il apparaît à Madeleine, et que celle-ci le prend pour le jardinier du lieu. Hors de là, nous n'avons jamais vu sur sa tête que des insignes de dignité ; mais il faut dire que des coiffures devenues d'un usage vulgaire ont été en certains temps accidentellement considérées comme telles : c'est ainsi qu'au XVe siècle, sur le clocher monumental de l'église de Notre-Dame, à Fontenay-le-Comte, entre diverses statues appartenant aux différents patrons de la ville, on a placé le Christ portant sur la tête une sorte de chapeau à haute forme. Cette singularité doit s'expliquer par ce fait, qu'on avait vu le roi seul conserver ainsi la tête couverte, tandis que tout le monde autour de lui se découvrait.

II.

NUDITÉ DES PIEDS.

La nudité des pieds a-t-elle pris, dans l'iconographie chrétienne, une signification bien caractéristique ? Cette manière de voir avait paru l'em-

1. Alemani, *De Later. pariet.*, in-4°, Rome, 1625, p. 88 ; Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino construetis*, in-fol. Rome, 1693, p. 88 ; Dionysio, *De sac. vat. bas. crypt. monum.*, in-fol. Rome, 1773, p. 22. Mgr Delamare, successivement évêque de Luçon et archevêque d'Auch, possédait un triptyque en style du XIVe siècle, dont nous lui devons un moulage, où saint Paul a la tête couverte d'un manteau. Cette particularité nous a donné des doutes sur son authenticité.

porter, et il semblait que l'on dût se faire une règle formulée à peu près en ces termes : la nudité des pieds est propre aux figures divines, aux Anges, aux Apôtres, aux Évangélistes et aux Prophètes; elle ne doit jamais être attribuée à la sainte Vierge ; elle n'est l'attribut d'aucun autre personnage, et si, pour des motifs particuliers, on peut, en certaines circonstances, leur laisser les pieds nus, ce n'est plus que par accident et sans aucune valeur capable de les caractériser.

Le silence, à ce sujet, de M. Crosnier dans son *Iconographie chrétienne*, du R. P. Cahier dans ses *Caractéristiques des Saints,* et de plusieurs autres auteurs distingués, n'autoriserait-il pas au contraire à croire qu'on ne doit tenir aucun compte de la nudité des pieds, considérée comme signe iconographique ?

Tout considéré, on ne voit point qu'une règle ait jamais été absolument établie ; mais il est permis de désirer qu'elle le soit, et pour l'établir, les raisons et les précédents ne manquent pas.

On peut observer qu'en ce qui concerne les figures divines, soit qu'elles représentent Dieu le Père, soit qu'elles représentent Notre-Seigneur Jésus-Christ, ce n'est que par exception qu'on en rencontre, dans tous les temps, quelques-unes qui soient chaussées : nous en donnerons cependant un exemple un peu plus loin. Nous ne parlons pas des sandales, qui laissent en réalité les pieds nus : dans l'antiquité primitive, leur présence est presque toujours indiquée, quoique par de légères lignes seulement, pour rappeler les courroies. A cette époque, il faut dire que le plus grand nombre des figures de toute nature étant dans le même cas, on n'en peut tirer aucune conclusion bien positive ; cependant il est à remarquer que les figures du Bon Pasteur et celles des Mages sont presque toujours chaussées d'une sorte de bottines ou de *caligue*; d'où l'on est en droit de former cette induction que toute intention particulière n'était pas à cet égard exclue de la pensée des artistes : le Bon-Pasteur figure Notre-Seigneur, mais alors, dans la représentation, on ne montrait que le personnage figuratif. (T. I, pl. I.)

Au moyen âge, où l'on s'attachait à ne rien représenter qui ne reçût une signification déterminée, il est à remarquer que les sandales disparaissent, et les pieds chaussés accidentellement devenant de plus en plus rares, la persistance de la nudité des pieds dans les figures divines, doit être d'autant plus remarquée.

L'observation faite relativement à ces figures peut, avec quelques exceptions de plus, surtout dans les périodes primitives, s'étendre aussi à celles des Apôtres, des Évangélistes, dans une moindre mesure aux Prophètes, quelquefois à certains Patriarches. Quant aux Anges, l'usage de les représenter sans chaussures n'a pas été aussi soutenu : observation qui porte

principalement sur le moyen âge, c'est-à-dire sur l'époque où il aurait dû l'être le plus. On voit au contraire que, dans un certain nombre de monuments, ils ont été systématiquement chaussés, et lorsque nous nous occuperons spécialement de leur iconographie, nous ferons en sorte de déterminer le caractère et l'autorité de ces exemples.

Au résumé, il semblerait que la nudité des pieds exprimerait, dans la Divinité, le dégagement des choses terrestres, et qu'elle aurait été attribuée par extension aux principaux ministres de Dieu. Peut-être aussi s'est-on rappelé, par rapport aux Apôtres, ces paroles de Notre-Seigneur : *Nolite portare saculum neque peram neque calceamenta* [1], à raison desquelles saint Méliton interprète le mot *calceamenta* comme signifiant les œuvres de mortalité, les exemples des hommes dépravés [2].

D'autres interprètes rappellent que Moïse dut se déchausser pour s'approcher de Dieu [3]. D'un autre côté, les chaussures sont prises en très-bonne part, et saint Méliton cite aussi ces paroles de saint Jean Baptiste : *Cujus non sum dignus ut solvam corrigiam calceamenti* [4], et considère la même expression comme signifiant le mystère de l'Incarnation : et encore ce passage de saint Paul : *Calceati pedes in præparatione evangelii pacis* [5], où les chaussures sont considérées comme une partie de l'armement du chrétien qui se prépare à marcher dans les voies de l'Evangile pour conquérir la paix. Il importe peu que les *calceamenta* dont il est question dans ces différents textes, fussent seulement des sandales, puisqu'il s'agit seulement de l'idée ; idée d'après laquelle tour à tour les sandales pouvaient ne pas empêcher que les pieds ne fussent réputés nus, par rapport à des chaussures plus complètes, et pouvaient exprimer cependant une pensée de déchaussement, si on les enlevait.

Comme conclusion, nous conseillons fortement de continuer à représenter avec les pieds nus, Dieu, les Apôtres et toute la série des ministres de Dieu, qui, appartenant aux différents cycles des saintes Écritures, ont concouru à l'avénement du Sauveur, soit en le préparant, soit en l'annonçant, prenant cette nudité en très-bonne part quant à ce qui les concerne. Il y a pleinement lieu au contraire de représenter toutes les autres catégories de Saints avec des chaussures, soit parce qu'en effet ils en portaient, soit parce que, hors des cas spécifiés, ce sont les pieds chaussées qui doivent être pris en bonne part. Il est bien entendu qu'une catégorie à part est laissée pour les religieux qui se sont dé-

1. Luc., x, 4.
2. *S. Melitonis Clavis ; Spicileg. Solesm.*, T. III, p. 164.
3. *Spicil. Solesm.*, T. III, p. 165.
4. Marc., I, 7 ; Luc., III, 16 ; Joan., I, 27.
5. Ephes. VI, 16 ; *Spicil. Solesm.*, T. III, p. 164.

chaussés d'après les règles de leur Ordre, car pour eux la signification en bien de ce mode de détachement et de mortification est déterminée par leur profession même, et les représenter comme ils sont, tient à l'exactitude historique autant et plus qu'aux moyens d'expression figurative.

Nous n'avons encore parlé de la nudité des pieds que chez les hommes. Si nous appliquions aux femmes les mêmes principes, la sainte Vierge devrait être elle-même déchaussée, car nulle créature ne tient d'aussi près à la Divinité, et nulle autre n'a participé au même degré à l'avénement du Sauveur. En fait, Marie n'a été que rarement représentée les pieds nus, avant le développement du naturalisme au XVe siècle, et ce n'est qu'après le triomphe complet de cette tendance dans le sens le moins chrétien, que l'on avait presque généralement cessé de lui chausser ou de lui voiler les pieds. Si on remonte aux époques primitives, on verra bien qu'alors on était assez indifférent sous ce rapport; cependant on remarquera encore que, soit dans les images de la sainte Vierge elle-même, soit dans les Orantes qui peuvent la représenter, soit dans les Orantes qui reviennent, ou avec certitude ou avec probabilité, à d'autres significations, la nudité des pieds ne s'observe que dans le moindre nombre des cas; ces cas deviennent de plus en plus rares, à mesure que l'on tend à particulariser les attributs caractéristiques, et en plein moyen âge, si l'on en rencontre encore, ils peuvent être traités au moins d'infraction à la coutume, à une époque où partout la coutume faisait loi.

Le motif de couvrir les pieds de Marie paraît avoir été, comme celui de lui couvrir la tête, l'expression d'une chasteté et d'une pureté exquises : nous ne voyons que du profit à persister dans cette pratique, à y revenir, et par extension à traiter de la même manière toutes les vierges, toutes les saintes femmes, dont la plus grande ambition est de prendre pour modèle la Vierge des vierges.

III.

DE LA BARBE.

La barbe chez les hommes est un signe de virilité, de maturité; elle est une parure naturelle; offrant un moyen facile de faire distinguer les âges, elle acquiert nécessairement une grande importance en iconographie : l'absence de barbe dit la jeunesse, une barbe de moyenne longueur annonce le milieu de la vie, une longue barbe blanche devient

l'indice de la vieillesse. Signe de virilité et de maturité, parure naturelle, la barbe cependant peut être prise en mauvaise part : quand a prévalu l'usage de se raser, elle indique des manières incultes; mais il ne paraît pas qu'on lui ait attribué cette signification dans l'iconographie chrétienne, avec une consistance qui puisse être signalée, quoique les figures imberbes aient été prises comme ayant en bien un sens très-précis et très-élevé. Ces figures étant en usage à Rome, dans l'art qui régnait lors de la naissance du christianisme[1], elles y ont été tout d'abord en faveur parmi les artistes chrétiens. Elles allaient bien avec la fraîcheur des idées qui dominaient alors parmi eux : la figure imberbe est le symbole de l'éternelle jeunesse, de l'immortalité. A ce titre elle est demeurée toujours propre aux Anges; à ce titre encore, on l'a attribuée pendant longtemps au Fils de Dieu, avec une prédilection qui, encore au XIIe siècle, disputait le terrain au type traditionnel de ce divin Sauveur.

Il n'était pas absolument rare, alors, que Dieu le Père fût ainsi représenté. Saint Pierre, considéré comme chef de l'Eglise, comme personnifiant la Papauté, comme exprimant la perpétuité de son règne par ses successeurs, a été à son tour, en maintes circonstances, représenté imberbe, par des raisons symboliques, bien que l'on fût en possession presque certaine de son type historique lui-même ; cette intention est manifeste lorsque, seul au milieu des Apôtres, il est imberbe (voir ci-après, pl. VI, fig. 1). Dans d'autres monuments, tous les Apôtres le sont comme lui, et alors il n'est pas moins clair qu'on a voulu également exprimer en leurs personnes la perpétuelle jeunesse de l'Eglise. Quand, au contraire, les uns ont

1. « Au commencement du christianisme, les Romains, qui étaient les maîtres du monde « civilisé et les arbitres de la mode, du moins en Occident, portaient les cheveux courts et « le menton rasé. En dehors d'eux, les peuples qu'on appelait Barbares portaient la barbe « et les cheveux longs. En Orient, la barbe n'a jamais cessé d'être en faveur. D'après cela, « on comprend que, d'une part, saint Pierre, saint Paul et les autres Apôtres, qui tous « étaient Orientaux, aient porté la barbe ; et que, d'une autre part, les premiers artistes « chrétiens, qui étaient Romains ou qui du moins travaillaient à Rome, les aient représentés « sans barbe, ainsi que les Personnes divines : l'absence de barbe étant à leurs yeux le signe « de la civilisation, de la supériorité, et par suite une des conditions de la beauté. » (R.)

Cette note et toutes celles qui porteront la même initiale, sont l'œuvre d'un ami qui a revu la plupart de ces *Études* avant l'impression. Nous acceptons ses observations quant à la barbe, en faisant remarquer toutefois que les figures imberbes, dans l'art chrétien, ne se rapportent pas à l'idée d'une barbe rasée, mais à l'idée de la jeunesse : jeunesse éternelle, qui s'applique à Dieu, aux Anges, à saint Pierre, en tant que type de la papauté, quelquefois à tous les Apôtres, comme représentant l'Église entière, mais non à saint Paul pris en particulier. La différence iconographique entre le type imberbe de la jeunesse et celui d'une figure rasée est très-marquée sur les sarcophages, où Pilate est rasé à la romaine, avec une figure d'âge mûr, tandis que le Christ a le type de l'éternelle jeunesse.

de la barbe et les autres n'en ont pas, c'est uniquement que l'on a voulu indiquer chez eux la variété des âges, et alors on l'a fait généralement d'une manière assez arbitraire, si ce n'est en ce qui concerne saint Jean. Le moment viendra d'être plus explicite, quand nous nous occuperons de chacun d'eux.

A qui le caractère juvénile de la figure imberbe a été ensuite le plus attribué, c'est aux saints diacres et martyrs, saint Etienne, saint Laurent ; mais ce n'est pas sans exception, surtout dans l'antiquité primitive ; nous en dirons autant de saint Sébastien, et comme ce trait caractéristique ordinairement n'est pas isolé chez eux, il est d'un grand secours pour les faire reconnaître.

Nous avons annoncé que nous parlerions de la barbe, et nous voyons qu'il y a bien plus à dire, en iconographie, de son absence que de son emploi. La raison en est précisément que cet emploi est d'ordre commun pour les hommes. Le *Guide de la peinture* du mont Athos indique souvent, il est vrai, la barbe et sa forme comme signe caractéristique; mais, en général, ses prescriptions à cet égard trouvent peu d'appui dans l'ensemble des monuments empruntés à des écoles et à des époques différentes : elles semblent donc fort arbitraires. A prendre les choses selon cet ensemble, les seules barbes qui aient des formes suffisamment déterminées, sont : celle de Notre-Seigneur, — courte et séparée; celle du Père éternel, quand on vient à représenter Dieu le Père sous cette forme, — blanche, longue et abondante; celle de saint Pierre, — blanche, courte et frisée; celle de saint Paul, — longue, brune et soyeuse; celle de saint Jean l'Evangéliste, — longue et blanche, quand, au lieu du jeune disciple ami du Sauveur, on veut représenter le vénérable vieillard de Pathmos.

Quant aux Saints de diverses époques, la signification de la figure imberbe mise à part, il est certainement à propos, si on peut avoir sur eux les renseignements nécessaires, de les représenter avec de la barbe ou le visage rasé, conformément aux usages de leur temps. Beaucoup d'artistes ont fait à cet égard de singulières méprises : tel Raphaël, dans de petites figures charmantes d'ailleurs par le sentiment de sa première manière, où il a cru faire de la couleur locale en donnant une grande barbe à notre saint Louis. Au contraire, il nous est arrivé, ayant à faire représenter saint Henri avant d'avoir connaissance des monuments qui nous ont conservé son type avec de la barbe, d'indiquer, d'après un ancien sceau, une figure rasée de l'empereur Henri III, son deuxième successeur, comme propre à régler l'artiste sous ce rapport, et nous l'avons ainsi induit en erreur.

IV.

DE LA TONSURE CLÉRICALE.

La tonsure ou couronne cléricale consiste dans une certaine manière de couper ou de raser une partie des cheveux, qui dessine sur la tête une sorte de couronne, au moyen de la forme ainsi donnée au reste de la chevelure. On n'est pas d'accord sur le motif originaire de cet usage, les uns s'étant attachés à l'idée de *couronne*, d'autres considérant plutôt celle de *tonsure*. D'après ceux-ci, au nombre desquels se range M. l'abbé Martigny, les cheveux des clercs auraient été d'abord rasés ou coupés courts, en signe d'humilité et de pénitence [1]. On pourrait croire aussi qu'on a voulu leur imprimer l'apparence d'une calvicité précoce, en rapport avec le nom de *presbyter*, c'est-à-dire *vieillard*, donné aux prêtres ; mais cette conjecture ingénieuse est désormais impossible à soutenir. D'après les premiers, on aurait eu, dès le principe, la pensée de figurer, sur la tête du prêtre, l'image d'une couronne, pour rappeler la couronne d'épines [2] placée

1. « Selon la plupart des saints Docteurs, le rasement des cheveux signifie surtout le « renoncement aux biens et aux plaisirs de la terre, et par suite la pureté du cœur, qui « doit distinguer les ministres du Seigneur.

« *Rasio capitis est temporalium omnium depositio.* (S. Jérôme.)

« *Caput radere significat cogitationes terrenas et superfluas a mente resecare, nec incon-* « *grue per pilos et capillos significantur cogitationes superfluæ. Sicut enim pili non sunt* « *pars sed quædam superfluitas procedens a corporis humore, sic bona temporalia non sunt* « *nobis naturalia sed aliena et superflua.* (S. Augustin.)

« *Pilorum ademptio mentis purgationem innuit quam in nobis divinum illud et penetrans* « *Dei Verbum efficit.... Ex animo abradens insitorum in nobis carnalium motuum impurita-* « *tem... quam legem peccati scriptura vocat et quæ Sancti Spiritus virtute præcisa enervatur* « *atque etiam rursus in nobis pullulat vehementius tondetur.* (S. Cyrille.)

« *Capillus tonsus puram nullaque figura peccatam vitam indicat.* (S. Denys, De Ecclesia « hierarchia, c. 5.)

« *Iis qui ad divina ministeria applicantur, competit tonsura.... ratione substractionis ca-* « *pillorum ex parte superiori per rasuram, ne mens eorum temporalibus occupationibus a* « *contemplatione divinorum intondetur ; et ex parte inferiori per tonsuram, ne eorum sensus* « *temporalibus obvolvantur.* (S. Thomas.) (R.)

2. « La *couronne* cléricale n'a pas pour unique but, selon les saints Docteurs, de figurer « la *couronne d'épines* de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Écoutons quelques-uns des plus « autorisés :

« *Iis qui ad divina mysteria applicantur competit rasura in modum coronæ, quia corona* « *est signum regni et perfectionis cum sit circularis. Illi autem qui divinis ministeriis appli-* « *cantur, adipiscuntur regiam dignitatem et perfecti in virtute esse debent* (S. Thomas)



LITH. GAUVIN, POITIERS — CH. DESCOUST, SC.

TONSURES CLÉRICALES.

sur celle du Sauveur, leur chef et leur modèle. L'on ne peut contester à cette opinion d'être ancienne, puisqu'elle est rapportée par saint Grégoire de Tours; et dans les siècles suivants, les écrits de saint Adelme, évêque de Sherborne, de saint Ceolfrid, abbé du monastère de Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Wiremouth, et du vénérable Bède, nous la montrent en pleine vigueur [1]. Depuis, toutes les formes de tonsure cléricale que l'on voit dans les représentations figurées, sont en effet circulaires, et affectent par là même l'image d'une couronne. Nous en avons observé au moins quatre variétés antérieures au XIIe siècle. La première, seule d'abord en usage dans l'Église, d'après le P. Garucci, consistait à couper les cheveux plus courts au milieu de la tête, sans les raser; la couronne était formée par une étroite bande de cheveux demeurés plus longs [2]. La seconde laissait les cheveux intacts sur le milieu de la tête, coupant en rond seulement la partie inférieure de la chevelure [3]. La troisième variété de tonsure était de petite ou de moyenne dimension, et opérée sur le milieu antérieur de la tête : la tonsure alors pouvait seule, par sa forme de disque, exprimer l'idée de couronne, et pour la rendre visible, il fallait que les cheveux fussent rasés ou à peu près [4]. Dans la quatrième variété, encore en usage chez plusieurs Ordres religieux, ils le sont entièrement sur tout le milieu de la tête [5], où d'abord on les coupait seulement plus

« *Ad hoc capillos in modum coronæ radunt ut regnum spiritale quo cæteris proeminent tali* « *figura ostendant.* (Yves de Chartres.)

« *Ut significetur regale esse Christi sacerdotium, ejus gubernatores tali corona redimitos* « *esse oporteat.* (S. Isidore de Séville, De officiis.)

« *Quod vero detonso capite superius, inferius circuli corona relinquitur, sacerdotium* « *regnumque Ecclesiæ in eis figurari.* (Idem.) (R.)

1. Greg. Tur., *De gloria martyr.*, L. I, cap. XXIII. L. VIII. Lettre de saint Adelme à Geronce, petit roi anglo-saxon. Epist. Cæolfridi, abbatis ad Naitanum (roi des Pictes et des Écossais), in-fol. Louvain, 1506, fol. 236, v°. Beda, *Hist.*, Lib. IV, cap. XXII. Foggini, *Divi Petri itinere*, in-4°, Florentiæ, 1731, p. 487. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, Lib. III, cap. XXII. Garucci, *Vetri ornati*, p. 43.

2. Nous en donnons pour exemple (pl. VI, fig. 8) la tête de saint Laurent du XIVe siècle, calquée, dans la galerie de Sienne, par notre ami M. Ch. Descemet. Cette espèce de tonsure se rapproche beaucoup de la seconde dans cet exemple, les cheveux étant coupés en couronne aussi par le bas, sans être rasés sur le sommet de la tête.

3. Pl. VI, fig. 4, d'après un ivoire publié par la Société d'Aurundel, où sont représentés les douze Apôtres.

4. Cette tonsure se voit un peu en arrière dans la miniature du Bénédictional de Saint-Æthelwold (Xe siècle), sur la figure imberbe de saint Pierre (pl. VI, fig. 1); tout à fait sur le devant de la tête, vitrail de Poitiers (fin du XIIe siècle, pl. VI, fig. 6). On la retrouvera plus large, sur notre planche VII; plus étroite et plus en avant, sur notre planche XV. On remarquera dès à présent, sur notre planche VI, les figures chauves de saint Paul, fig. 5, 6, opposées à celles de saint Pierre, portant la tonsure, fig. 4 et 6.

5. Les monnaies d'Anastase III et de Jean VIII, (fig. 2 et 3) et de beaucoup d'autres pages

courts. C'est la seule différence qui la distingue de la forme réputée primitive, avec laquelle on comprend qu'elle se confonde quand les cheveux ont repris à repousser. Il arrive que la seconde forme de tonsure s'associe avec la première et la troisième, c'est-à-dire que, les cheveux étant coupés ou rasés en dessus ou en dessous, la couronne de cheveux est dessinée d'une manière plus parfaite, et c'est ainsi que la portent aujourd'hui les religieux dont nous parlons [1].

On remarquera que la tonsure actuelle de notre clergé séculier, de petite dimension et posée sur le milieu postérieur de la tête, diffère de toutes les formes que nous venons d'énumérer ; qu'elle est la seule qui prenne l'apparence d'un commencement de calvicité, et qu'elle a cet inconvénient en iconographie, de ne pouvoir être mise en vue que la tête tournée par derrière, et par conséquent de ne paraître que difficilement sur les monuments figurés.

Selon une antique tradition, rapportée par les auteurs des VIe, VIIe et VIIIe siècles, qui voient dans la couronne cléricale une image de la couronne d'épines, saint Pierre aurait donné le premier l'exemple de la porter. Il s'était élevé, dans la Grande-Bretagne, une controverse relativement à la manière de la faire : saint Adelme, saint Ceolfrid prétendaient proscrire la troisième variété, c'est-à-dire la petite tonsure du devant de la tête, croyant qu'elle provenait de Simon le Magicien, tandis que la première forme, celle qu'ils préconisaient, aurait été seule usitée par le prince des Apôtres. Au concile de Tolède, en 633, on voulut aussi faire prévaloir cette large tonsure, sur la tonsure étroite placée en avant, mais par un tout autre motif : c'est qu'on jugeait celle-ci insuffisante et propre à éluder le but de l'institution, car elle pouvait s'associer à une longue chevelure, et c'était précisément cette longue chevelure qui devait être proscrite dans l'esprit chrétien, conformément au texte de saint Paul : *Quod vir quidem si comam nutriat, ignominia est illi* [2], où il traite d'ignominieux pour un homme le soin d'une abondante chevelure ; et en effet on cite un grand nombre de papes et de conciles qui se sont servis des termes mêmes de l'Apôtre, pour maintenir parmi les clercs l'usage des cheveux courts [3].

des IXe et Xe siècles, la montrent rendue d'une manière grossière. On l'a vue sur la tête de saint Pierre (T. I, pl. VII) ; on la voit ici, pl. VI, fig. 9, sur la tête du *Saint Étienne* de Francia, à la galerie Borghèse.

1. La tête de saint Laurent (pl. VI, fig. 8) reviendrait à ce type sans la partie supérieure, si les cheveux étaient rasés, au lieu d'être seulement coupés plus courts que la couronne de cheveux.

2. I Corinth., XI, 14.

3. Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, p. 636.

Nous en conclurions facilement que, dans la tonsure cléricale, l'idée primordiale est celle de la gravité et de l'esprit de retranchement qui convient aux chrétiens en général, mais plus particulièrement aux ministres des autels. L'acte primordial est aussi de couper les cheveux ; la manière de les couper ne vient qu'en seconde ligne. Tout ce qui est abaissement selon le monde, relève et honore quand on le fait pour Dieu : la tonsure cléricale est devenue aussitôt un signe d'honneur parmi les chrétiens, et très-promptement elle a dû se lier avec l'idée de couronnement, par cela seul qu'elle se pratiquait sur la tête et affectait la forme de couronne. Cependant il ne nous appartient pas de décider si, dans certains textes de saint Augustin, de saint Sidoine Apollinaire, de saint Eunode de Paris, etc. [1], où le mot de *corona* semble être employé pour signifier la dignité épiscopale, cette expression doit s'entendre de la tonsure cléricale qui, d'abord, n'aurait pris la forme de couronne que pour les évêques ; le fait est qu'on n'en connaît pas d'exemple dans les monuments figurés, avant le VIe siècle.

Sur le fragment de verre des fouilles de Porto, publié par M. de Rossi, où l'on reconnaît, gravée au trait, la scène du dépôt de la loi divine confiée à saint Pierre [2], le saint Apôtre apparaît avec une disposition de la chevelure telle, que les cheveux de toute la partie antérieure de la tête sont coupés différemment et plus court sans doute que ceux de la partie postérieure. Serait-ce là un mode de tonsure cléricale pratiquée sans lui donner encore la forme circulaire? Ou bien la portion de chevelure demeurée par derrière, étant séparée de la barbe par un trait analogue à ceux qui distinguent les cheveux coupés sur le devant, il pourrait se faire que la forme circulaire dût se reconnaître, quoique maladroitement tracée, dans cette portion postérieure de la chevelure ainsi isolée, et nous aurions là un premier exemple remontant au IVe ou Ve siècle, du mode de tonsure que nous avons appelé le second. Mais cette tonsure serait opérée de telle manière, qu'elle se serait étendue sur le devant de la tête sur une surface beaucoup plus grande, et que la portion de chevelure laissée intacte aurait été beaucoup plus restreinte que nous ne l'avions remarqué dans les monuments qui avaient, indépendamment de celui-ci, motivé notre observation.

Dans tous les cas, on voit là un premier exemple de l'application faite à saint Pierre, comme chef de la hiérarchie ecclésiastique, d'un insigne devenu caractéristique du clergé, et, en cette qualité, c'est à lui, depuis lors, et jusqu'à l'abandon des traditions iconographiques consommé par

1. Borgia, *De Cruce Velitemo*, in-4o. Romæ, 1780, p. 70, note.
2. Voir ci-dessus, page 83, où nous l'avons reproduit.

la Renaissance, que cet insigne, quoique commun par sa nature à beaucoup d'autres, a été attribué avec une fixité et une persévérance tout exceptionnelles. Il lui a été donné sous toutes les formes, car la petite tonsure du devant de la tête, tout entachée qu'elle ait pu paraître du souvenir de son plus mortel adversaire, Simon le Magicien, et d'une idée de relâchement, a fini par prévaloir, en Angleterre spécialement, où elle avait été l'objet de si vives censures ; et chez nous, au XIIe siècle, elle fut presque seule usitée. Dans la mosaïque de Sainte-Marie in Transtevere, à Rome, due au pape Innocent II, c'est-à-dire exécutée vers le milieu de ce siècle, il conserve, au contraire, la forme de tonsure que nous avons appelée la première, tandis que saint Célestin, un autre saint pape, saint Laurent et un autre personnage encore, portent tous, sur le devant de la tête, la petite tonsure rasée.

Outre ces différentes formes de la couronne cléricale, qui lui sont communes avec tous ceux qui ont droit de la porter, il en est d'autres qui lui sont réservées uniquement : par exemple, les couronnes multiples, formées par la coupe des cheveux à plusieurs étages, que nous devons réserver en conséquence pour son iconographie particulière [1].

Les autres Apôtres ont droit à la couronne cléricale sous ses autres formes ; mais, en fait, elle ne leur a été que rarement attribuée dans les monuments figurés, où il arrive fréquemment, au contraire, que saint Pierre se distingue seul au milieu d'eux par cette attribution. A qui, après lui, on la voit le plus constamment, c'est aux saints diacres, martyrs, saint Étienne et saint Laurent. Hors de là, elle est ensuite trop inégalement distribuée pour que nous puissions constater aucune règle dans son emploi, relativement à tous ceux qui ont droit de la porter, c'est-à-dire à tous ceux qui sont engagés dans les ordres sacrés.

V.

POSITIONS RESPECTIVES : LE MILIEU.

La position respective des sujets et des personnages a toujours été et sera toujours, dans l'iconographie, un moyen important de déterminer leur ordre hiérarchique et leurs divers rapports.

La position hiérarchiquement la plus élevée est au centre de la compo-

1. L'exemple que nous en donnons (pl. VI, fig. 7) est tiré d'un tableau du XIVe siècle (musée du Vatican), où Notre-Seigneur est représenté en buste, entouré de la sainte Vierge, de saint Jean-Baptiste et des douze Apôtres, représentés de même.

sition ; et entre deux figures également centrales, l'ordre s'établit de haut en bas. Ainsi le milieu, sur les voûtes, dans les monuments *arcuati* des catacombes, sur les sarcophages, sur les fonds de verre dans les mosaïques absidiales, etc., est ordinairement réservé à Notre-Seigneur représenté en personne ou sous quelque figure. A son défaut, on y voit quelques-uns de ses représentants, sa très-sainte Mère, l'Eglise personnifiée. Il arrive bien aussi que cette place d'honneur est occupée par quelque Saint d'un rang inférieur à ceux au milieu desquels il se trouve : ainsi, sur un certain nombre de fonds de verre à figures dorées, saint Laurent, sainte Agnès, sont placés entre saint Pierre et saint Paul, et même on en remarque un où sainte Agnès se trouve entre le Christ et saint Laurent [1]. Si on avait eu la moindre hésitation relativement à la valeur de cet agencement, le dernier exemple la ferait disparaître : il exprime l'intention d'honorer spécialement le Saint ou la Sainte à qui l'on assigne cette place, soit à titre de patron particulier, soit pour le jour de sa fête, soit à raison d'un certain mode d'excellence, le martyre, la virginité, par exemple, dont on les considère comme le type. Il y a donc, par rapport à ces Saints, une certaine hiérarchie accidentelle d'idées, en vertu de laquelle ils occupent la première place, sans préjudice du rang d'ailleurs supérieur qui ne cesse d'être respecté dans ceux qui, occasionnellement, les placent au milieu d'eux comme les rois de la circonstance. Il est assez vraisemblable, en effet, que ces verres étaient fabriqués pour le jour de la fête des Saints ainsi favorisés : ici saint Pierre et saint Paul semblent acclamer saint Laurent, là Notre-Seigneur bénit sainte Agnès ; d'ailleurs, placer un Saint entre saint Pierre et saint Paul, pour l'honorer, c'est dire simplement qu'il est honoré dans l'Eglise.

Ces dispositions se rencontrent plus particulièrement sur les fonds de verre, nous venons de voir pourquoi. Des raisons analogues subsistent pour les titulaires des églises et des sanctuaires ; on ne trouve rien de semblable sur d'autres monuments, et, généralement, il faut se rendre compte de la nature des scènes de chacun d'eux et du courant spécial des idées apportées dans leur décoration, pour bien apprécier la manière dont s'applique la règle énoncée, et juger de ses dérivations. Sur les sarcophages, après s'être convaincu, par une observation de ce genre, que l'idée principale de la rédemption, du salut, considérés dans leur principe et dans leurs moyens généraux, y domine toujours dans le sujet central, soit que Notre-Seigneur s'y montre personnellement, soit qu'il y soit remplacé par la figure de l'Eglise, on ne pourra plus douter qu'en ce lieu, lorsqu'il prédit à saint Pierre son reniement, ce ne soit en vue de la répa-

1. Garucci, *Vetri ornati*, pl. XX, XXI, XXII.

ration surabondante de cette chute; surtout en vue de cette foi qui ne devait jamais défaillir, de cette mission de confirmer ses frères, qui devaient faire de saint Pierre, quand il se serait relevé, le fondement infaillible de l'Eglise.

Quand l'ordre s'établit de haut en bas, c'est la position supérieure qui appartient en propre à Notre-Seigneur Jésus-Christ, ou au-dessus de lui, à la figure de Dieu le Père lorsqu'elle commence à se répandre; cette disposition permet d'honorer au suprême degré ceux qui sont placés au milieu, au-dessous d'une figure divine, en montrant mieux qu'ils en tiennent la place : ainsi, dans la mosaïque de Saint-Venance, la sainte Vierge se voit au-dessous de Notre-Seigneur, entre saint Pierre et saint Paul (T. I, pl. VII). Dans deux triptyques grecs du XIIIe siècle, publiés par Gori [1], l'un conservé au musée du Vatican, l'autre dans la bibliothèque du couvent de la Minerve, à Rome, la sainte Vierge étant placée, avec saint Jean-Baptiste, dans une rangée supérieure de chaque côté de Notre-Seigneur, saint Pierre occupe le milieu au-dessous, entre saint Paul et un certain nombre d'autres représentants du collége apostolique.

La position supérieure n'implique aucune idée de supériorité hiérarchique, quand ceux qui l'occupent font évidemment cortége à celui au-dessus duquel ils se trouvent placés : ainsi en est-il des Anges, des figures évangéliques, par rapport aux figures divines. Dans un champ circulaire, la place supérieure étant au centre, la place d'honneur ensuite est au-dessus, à peu près avec la même valeur que la place inférieure, immédiatement au-dessous, quand l'ordre s'établit de haut en bas. Ainsi, sur un fond de verre où Notre-Seigneur est entouré des douze Apôtres, saint Pierre est au sommet de la composition, seul désigné par son nom [2]. Voici une miniature de la bibliothèque du Vatican [3], imparfaitement publiée par d'Agincourt, et que nous donnons d'après l'original (pl. VII) : saint Pierre au milieu, y présidant le collége apostolique dans la scène de la Descente du Saint-Esprit, le défaut d'espace sur la ligne horizontale où sont placés les Apôtres, ou plutôt la nécessité d'agencement qui, saint Pierre au milieu, laisse en nombre impair le surplus des Apôtres qu'il s'agit de disposer symétriquement, a fait que l'un d'eux a été placé en apparence au-dessus de lui. Dans la pensée du miniaturiste, c'est derrière saint Pierre que cet Apôtre a été placé, et non pas au-dessus de lui, comme s'il eût voulu lui disputer ses prérogatives, car tout l'ensemble de la composition montre, au contraire, l'intention de les mettre en relief.

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXIV, XXVI.
2. *Id.*
3. N° 39, *Nouveau Testament grec*, du XIIe ou XIIIe siècle.

L'on peut cependant considérer l'ordre existant entre les personnages qui entourent la figure centrale : dans notre miniature, nous pensons que, si on avait voulu faire distinguer les Apôtres les uns des autres, on aurait placé ceux que l'on voulait, après saint Pierre, le plus honorer, à ses côtés à droite et à gauche, plutôt que dans la position dont nous venons de parler et dont la surélévation n'est qu'apparente ; mais, ordinairement, les plus haut placés sont ceux que l'on a prétendu présenter comme étant les premiers. Entre les Anges, ce sera, par exemple, saint Michel ; entre les emblèmes évangéliques, celui auquel on entend accorder la prééminence, l'aigle de saint Jean, ou l'homme de saint Matthieu, parce qu'il est transformé en un Ange. Nous ne nous occupons pas encore ici de déterminer lequel, de l'ange ou de l'homme, a été le plus souvent préféré, et s'il a dû l'être.

Si la Vierge est mise sur le côté, il n'y a qu'une figure divine qui puisse de son chef être placée au-dessus d'elle ; et si, sur certaines croix, — comme sur celle qui a été donnée à la cathédrale de Velletri par le pape Alexandre IV, et la croix analogue, du musée chrétien au Vatican, que nous avons publiée, et que nous reproduirons (pl. XVI), l'une et l'autre du VIII[e] siècle environ, — elle repose sur l'un des bras, avec saint Jean-Baptiste ou saint Jean l'Evangéliste en regard, tandis que saint Pierre occupe le sommet, c'est que, dans cette circonstance, saint Pierre est considéré à la lettre comme le lieutenant (tenant le lieu), comme le représentant du Sauveur, en tant que chef perpétuel de son Eglise ; et c'est pourquoi, sur ces petits monuments, il est représenté imberbe, c'est-à-dire avec l'attribut de l'immortalité.

Une pensée analogue est applicable à saint Michel, que l'on voit, sur le revers de la croix du Vatican, occuper aussi au-dessus de la sainte Vierge la place réservée à saint Pierre sur la face principale, et que l'on retrouve dans une semblable position, sur la face même de diverses croix du XIII[e] et du XIV[e] siècle : saint Michel étant considéré comme le lieutenant invisible du Sauveur dans le gouvernement de son Eglise.

VI.

DE LA DROITE ET DE LA GAUCHE.

Les considérations posées sur l'ordre de préséance de haut en bas serviront à nous éclairer sur celui qui s'établit de la droite à la gauche.

Le chef, le supérieur, celui qui préside l'assemblée, celui que l'on

prétend le plus honorer, étant au milieu, les places les plus honorables ensuite sont les plus rapprochées de lui, et en principe la droite préférablement à la gauche.

En iconographie, la droite et la gauche s'apprécient par rapport à ce personnage central, ou, à son défaut, par un signe qui le représente, son siége, par exemple. En iconographie chrétienne, Notre-Seigneur est représenté par sa croix, par son monogramme ; sa présence peut encore être sous-entendue, au point central où l'on est accoutumé de la voir, bien qu'il n'y paraisse plus aucun signe. Hors de là, il n'y a plus rien de précis par rapport à la droite et la gauche, car elles peuvent s'entendre de la droite et de la gauche du spectateur, et, s'il n'y a que deux personnages, de leur droite ou de leur gauche à eux-mêmes : alors celui qui est à gauche peut, par cela même, être réputé le premier, car donner sa droite, c'est agir comme étant le premier.

La préférence accordée à la droite repose sur un fond d'idées communes à tous les temps et à tous les lieux ; les écrivains sacrés et l'Eglise se les sont appropriées, et il est impossible d'y voir une appréciation arbitraire. Voyez plutôt ces textes : *Sede a dextris meis... Dominus a dextris tuis.... Astitit Regina a dextris tuis... In sempiternum sedet in dextris tuis... Sedet ad dexteram Patris* [1] ; on pourrait en citer un grand nombre d'autres analogues. Il est facile à constater, en effet, que généralement, dans l'iconographie chrétienne, la droite n'a pas été donnée indifféremment et sans quelque motif de préférence. Mais si la place supérieure par excellence, celle du milieu, a pu être donnée, par circonstance, non pas toujours au premier en dignité, mais à celui que l'on voulait le plus honorer accidentellement, — à peu près comme Assuérus voulut que Mardochée reçût des honneurs pour ainsi dire souverains, sans prétendre pour cela lui céder son trône, ni même l'élever avec continuité au rang où demeurait Aman, — à plus forte raison a-t-on pu donner la droite par une préférence accidentelle, en dehors d'aucun ordre hiérarchique continu. N'est-ce pas ainsi qu'au temps des noces, les jeunes époux reçoivent les honneurs de la table, préférablement aux anciens de la famille ?

Il faut encore considérer qu'en beaucoup de choses, l'ordre hiérarchique n'est pas unique ; l'ordre de l'autorité et du commandement n'est pas toujours celui de la dignité, encore moins celui du mérite : un jeune prince, simple officier dans une armée, est militairement inférieur au général, tout en lui demeurant socialement supérieur ; le premier dans une assemblée civile ne l'est pas dans une académie ; on peut, ainsi, être tous les jours dans le cas de siéger au-dessus de son supérieur et au-

1. Ps. CIX, 1, 5 ; Ps. XLIV, 10 ; Epist. ad Hebr., X, 13 ; *Symbole des Apôtres.*

dessous de son inférieur, sans que les lois de la hiérarchie aient éprouvé la moindre atteinte : tout dépend de l'ordre des idées mises en jeu. Saint Jean-Baptiste est assurément, parmi les hommes qui ne sont que des hommes, le plus grand de tous, au témoignage même du Sauveur[1] : si on s'attache à la notion de l'Eglise, saint Pierre, cependant, sera très-légitimement placé avant lui. C'est ce qui est arrivé dans la mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance (T. I, pl. VII), où saint Jean-Baptiste ne vient qu'après saint Pierre, bien qu'à ses titres généraux il joigne celui de patron du baptistère dont cet oratoire n'est qu'une dépendance. C'est au contraire non moins légitimement que, dans beaucoup d'autres monuments, il est, avec la sainte Vierge, placé dans une catégorie à part, dans une région plus élevée, immédiatement à côté de Notre-Seigneur, au-dessus de tous les autres Saints, de saint Pierre lui-même : exemple imité par Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement;* que, dans la mosaïque de Saint-Jean de Latran, il est placé à la droite, saint Pierre étant à la gauche, et cela indépendamment des raisons spéciales qui ont amené d'ailleurs le prince des Apôtres à cette place.

Dans la Cène, si on étudie bien le récit évangélique, on arrivera à cette conclusion que saint Jean, le disciple bien-aimé, y était couché à la droite de Jésus et saint Pierre à sa gauche, de sorte que la tête de saint Jean reposant sur le sein de Jésus, la tête de Jésus aurait reposé sur celui de saint Pierre. La chose est certaine quant à saint Jean, si les convives étaient couchés sur le côté gauche, pour laisser toute liberté au mouvement de la main droite. Saint Pierre étant du côté opposé à saint Jean, on s'explique très-bien que, faisant un mouvement en arrière, il lui ait adressé un signe, afin que celui-ci demandât quel était le traître, et que saint Jean, pour répondre à ce désir, ait rapproché sa tête du Sauveur, jusqu'à la presser, à la lettre, contre le sein sacré près duquel il reposait.

Cette situation convenait au disciple bien-aimé, à celui qui est le type, parmi les Apôtres, de la vie affective et contemplative; il convenait aussi qu'à ce titre il reçût les honneurs de la table où allait être institué le sacrement d'amour. Saint Pierre, alors, toujours le premier en dignité, cependant, nous semble, de son côté, admirablement placé dans la situation qui lui serait ainsi faite, le Seigneur daignant se reposer en quelque sorte sur lui, comme pour rappeler qu'il l'a choisi pour être le fondement de son Eglise.

Les deux saints Jean de l'Evangile, le précurseur et l'évangéliste, sont chacun le type d'un mode d'excellence particulière, qui leur a valu d'être choisis tour à tour pour être placés en regard de Marie, au-dessus de tous

1. Matth., XI, 11.

les autres Saints, dans une catégorie à part : à tel point qu'ils ont été souvent substitués l'un à l'autre, dans des positions tellement identiques, qu'il n'est pas toujours possible de déterminer lequel des deux on a voulu représenter.

Saint Paul se présente à son tour, dans certains ordres d'idées, comme ayant droit à des préférences, lui, le vase d'élection, l'homme de génie, le plus entraînant des Apôtres par sa vigoureuse éloquence, celui d'entre eux qui a le plus écrit, le plus travaillé, fait le plus de conversions. Qu'il ait ravi de joie toute l'Église, quand elle fit cette conquête qui en promettait tant d'autres ; qu'aucun honneur alors n'ait paru trop grand pour le nouvel Apôtre, et que, préférablement à tous les anciens de l'apostolat, il ait été mis à la droite de saint Pierre, le chef de l'Eglise, quand il vint le trouver à Jerusalem, rien de mieux, car il était le héros de la fête ; Notre-Seigneur, en personne, fût-il venu pour y présider visiblement, reprenant la place qu'il avait donnée à son vicaire, il n'aurait pas changé l'ordre établi pour la circonstance.

Nous faisons allusion ici au passage de Tertullien, où il est dit que, si saint Paul eût prêché un Evangile différent des autres Apôtres, ceux-ci ne lui auraient pas donné la main *dextram* [1], en signe d'union et de conformité de sentiments. Il ne faut donc nullement l'entendre, comme l'a fait observer M. de Rossi, dans ce sens que saint Paul ait été placé à la droite [2] ; mais nous avons voulu montrer que, si les Apôtres avaient fait ce que le mot *dextram* (substitué à *destras*) considéré trop inattentivement a donné lieu de supposer, pour expliquer la position où l'on verra si fréquemment saint Paul dans l'iconographie chrétienne, il ne faudrait nullement s'en étonner.

Saint Paul, outre sa valeur personnelle, est devenu, dans l'iconographie, un type d'une valeur permanente : il représente l'élément de conversion, considéré et dans ses moyens et dans ses résultats ; le monde converti, et, incessamment, cette brebis ramenée au bercail, ce pécheur repentant, dont le retour cause plus de joie dans le ciel que la persévérance de quatre-vingt-dix-neuf justes.

Il est certain qu'au temps de saint Pierre Damien, au moins, et depuis, pendant tout le moyen âge, le fait de la droite attribuée à saint Paul est entendu dans le sens d'une préférence accidentelle, conforme à l'ordre des idées que nous venons d'exprimer. Saint Paul, fait encore observer

1. Le texte sacré dit *dextras*, ce qui justifie le sens que nous adoptons. (Gal. II, 9.) Voici le texte de Tertullien : *Dextram dederunt signum concordiæ et convenientiæ et inter se distributionem officiis ordinarunt non separationem evangelii, nec ut aliud alter sed aliis alter prædicaret, Petrus in circumcisione, Paulus in Nationes.* (De Præscript., cap. 27.)

2. De Rossi, *Bull. d'Arch. chrét.*, 1864, p. 86.

le saint évêque d'Ostie, était le plus illustre rejeton de la tribu de Benjamin. Benjamin signifie *fils de la droite ;* et de même que le plus jeune fils de Jacob avait été, de la part de son père, l'objet des prédilections exprimées par son nom, de même saint Paul, le dernier venu dans le collége apostolique, aurait été l'objet des préférences du Seigneur.

Dans les bibles moralisées, dérivées de la *Scholastica Historia*, écrites au XIIe siècle par Pierre Comestor, Benjamin est constamment donné comme la figure de saint Paul. Ruben emmenant Benjamin est l'image des Anges qui ramènent saint Paul à Dieu; Benjamin en présence de Joseph est l'image de saint Paul accueilli par Jésus-Christ; assis à côté de son frère, il représente saint Paul, « que Jhu assist plus près de lui que les autres, et « lui donna tant de cience que nul des autres [1] »; et en regard de ce texte on voit, dans la miniature, Notre-Seigneur assis à une table avec ses douze Apôtres, saint Paul à droite. La coupe de Joseph est-elle mise dans le sac de Benjamin : « Ceci segnefie que l'evangile est mis au cuer saint Pol par espécial », et l'on voit saint Paul, reconnaissable à son front chauve et à sa longue barbe, mal à propos devenue blanche, lisant avec une sérénité admirable dans le saint Livre, tandis que l'Esprit-Saint, suspendu à son oreille sous la figure d'une blanche colombe, lui en ouvre et lui en fait savourer le sens : c'est une scène intime d'une suavité délicieuse [2].

Le reliquaire en forme de buste, où Urbain V, en 1329, renferma la tête de saint Paul, placée à Saint-Jean de Latran, à la droite du buste analogue contenant la tête de saint Pierre, portait ce distique gravé dans un médaillon suspendu sur sa poitrine :

Cedit Apostolicus princeps tibi, Paule; vocabis
Nam destræ natus, vas, tuba clara Deo.

« Le prince des Apôtres, Paul, te cède sa place à la droite, car tu « t'appelles le fils de la droite, le vase d'élection, l'éclatante trompette de « Dieu. »

En mettant saint Paul à la droite, on considérait encore la préférence sur les Juifs, accordée aux Gentils, dont il fut l'apôtre choisi. Puis il avait été appelé à l'apostolat pendant que Jésus-Christ était déjà dans la gloire, tandis que la vocation des autres Apôtres avait eu lieu lorsque le Sauveur était encore volontairement assujetti aux misères de l'humanité : raison spécialement adoptée par saint Thomas d'Aquin.

1. *Bible de Jeanne d'Evreux,* Bibl. Nationale, Supp. Fr. 633.

2. Nous avons publié cette miniature, T. I, p. 113, (*Bibl. nat. franç.*, 166, 6829) ; mais le graveur a mal rendu la figure du saint Apôtre.

VII.

SOLUTIONS PROPOSÉES RELATIVEMENT A LA DROITE ET A LA GAUCHE.

Tous les motifs exposés nous avaient paru appartenir cependant à l'esprit du moyen âge, beaucoup plus qu'ils ne reviennent à celui de l'antiquité primitive. Au IVe siècle, saint Pierre conserve encore la droite, et ne l'a pas encore cédée à saint Paul, selon l'expression du distique d'Urbain V, sur le plus grand nombre des monuments où ils sont représentés aux côtés du Sauveur ou d'un signe central qui tient sa place, notamment dans la catégorie la plus nombreuse de ces monuments, qui est fournie par les fonds de verre à figures dorées. Nous avions donc cru qu'il fallait chercher l'origine de l'usage qui s'établit bientôt après, dans un autre ordre d'idées, où aucune pensée de préférence, même accidentelle, pour l'Apôtre des Gentils, n'aurait encore pénétré. L'importante composition où Notre-Seigneur remet à saint Pierre, le nouveau Moïse, le dépôt de la nouvelle loi, sous la forme d'un *volumen* déployé, ou d'une tablette plus propre à exprimer le rapport qu'on entendait établir entre ce don sacré et celui qui fut fait sur le mont Sinaï, nous avait paru de nature à jeter du jour sur la question, et nous avions proposé d'y voir la première cause de cette sorte d'interposition entre les deux Apôtres qui, faisant passer le chef de l'Église à la gauche, avait laissé la droite à son saint compagnon. Saint Pierre étant amené à la gauche comme dépositaire et souverain interprète de la révélation évangélique, parce que l'agencement de la composition demandant que la main droite du Sauveur fût libre pour annoncer toute vérité et répandre toute bénédiction, le don sacré ne pouvait être fait que de la gauche, son rôle, dès qu'on le comprend ainsi, est si manifestement le premier, que la question de droite et de gauche perd toute importance. L'ordre de préséance est alors déterminé par l'action des personnages bien plus que par leurs situations. La situation ne signifie quelque chose qu'à défaut d'aucune action caractéristique. (*Voir* 5 p).

Ceci posé, nous avions remarqué que le don du volume sacré a des liens très-étroits, rendus sensibles par des intermédiaires, avec les innombrables compositions où Notre-Seigneur tient toujours de la main gauche le livre divin, sans le remettre actuellement à saint Pierre. Or, en toutes circonstances, il ne le tient que pour le donner, ou comme étant donné, puisqu'il s'est donné lui-même, et l'on doit comprendre qu'une corrélation inséparable se soit établie entre le livre et l'Apôtre chargé d'en être

l'infaillible interprète. Voici donc une raison permanente pour maintenir saint Pierre à la gauche, puisée dans ses prérogatives mêmes. Saint Paul demeurant en possession de la droite, il était très-loisible de rechercher les motifs de convenance qui se trouvaient, chez lui, en rapport avec cet honneur. Ces motifs auraient plus tard prévalu comme raison principale de l'interprétation, quand le sujet du don sacré cessant d'être usité, on aurait cessé d'en comprendre les conséquences.

A des époques, d'ailleurs, où les prérogatives du chef de l'Église étaient si universellement reconnues et affirmées en tant de manières, au sein même de l'art, on ne pouvait soupçonner que la préséance accidentelle cédée par saint Pierre pût jamais être invoquée comme affaiblissant la notion de sa primauté.

D'après les nouvelles lumières que nous devons à M. de Rossi[1], nous croirions, aujourd'hui, que ces raisons de préférence relative ont existé beaucoup plus tôt que nous ne l'avions d'abord pensé, et dès l'origine, pour contribuer à faire attribuer la droite à saint Paul. Des difficultés semblables à celles qui ont été soulevées relativement aux positions respectives de saint Pierre et de saint Paul, se rencontrent dans l'antiquité classique, où Minerve est presque toujours à la droite, et Junon à la gauche de Jupiter; et cependant, il ressort manifestement de l'étude des écrivains et des inscriptions, que l'honneur et le rang les plus élevés sont attribués par les anciens à Junon, la *reine*, au-dessus de Minerve[2]: il faut donc admettre qu'il existait, dès lors, des circonstances tendant à jeter du trouble et de la confusion sur la valeur hiérarchique de la droite et de la gauche.

La droite continuant en somme d'être néanmoins considérée comme un signe de préférence, mais la valeur en étant affaiblie par des exceptions, il devient de plus en plus concevable qu'elle ait été donnée comme un signe de préférence accidentelle, qui n'implique pas la question de dignité; et si, d'autre part, la gauche s'est trouvée relevée, à ce point de vue, par le rôle prépondérant attribué à l'un des personnages que l'on y voit transportés, on comprend qu'il en soit résulté un moyen de tout accorder.

Effectivement, on découvre depuis lors, dans un certain nombre de monuments, de la tendance à considérer la gauche comme la place d'honneur. Dans la mosaïque de Saint-Venance, saint Pierre étant à gauche,

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch. chrét.*, mai-juin 1868.
2. *Id.*, *id.* p. 43; Marini, *Arvali*, p. 104, 105.

saint Jean-Baptiste, — qui ne doit céder le pas à personne, si ce n'est à la sainte Vierge, et aux deux Apôtres lorsqu'ils sont placés les premiers en tant qu'ils représentent l'Église, — se voit aussi à gauche, parce qu'être à côté de saint Pierre est ce qu'il y a de plus honorable. Ne sommes-nous pas fondés à croire, d'après ce premier exemple, que les exemples suivants ont aussi pour la plupart une cause analogue, en ce sens que l'habitude de voir la gauche occupée par saint Pierre a tendu à la relever de l'idée d'infériorité qui s'y attachait? C'est ainsi que, sur les triptyques du musée du Vatican et de la bibliothèque Castracane à la Minerve, et sur plusieurs autres, d'origine russe, gravés dans les *Propylées de Mai* des Bollandistes, la sainte Vierge est à gauche de son divin Fils, saint Jean-Baptiste étant à la droite, et au-dessous du Sauveur. Saint Pierre occupant le milieu d'une rangée inférieure dans les deux triptyques, saint Paul, appelé à passer le premier après lui, est à gauche. Dans la mosaïque de l'église de Saint-Marc à Rome (VIIIe siècle), le pape saint Marc, principal patron du lieu, est également à gauche, laissant la droite à saint Félicien. Dans celle de Sainte-Marie *in Transtevere*, saint Pierre cède la droite, non plus à saint Paul, mais à saint Calixte. Dans un tableau de Deodato Orlandi, peintre lucquois du XIVe siècle, il la cède à saint Jacques[1]. On a jugé que cette tendance était particulière aux Grecs, et chez les Grecs eux-mêmes ce ne sont là que des exceptions, mais des exceptions quelquefois assez suivies pour donner l'indice d'une intention réfléchie.

En résumé, ce qui caractérise le mieux, dans l'iconographie chrétienne, la primauté de saint Pierre, à ne considérer que sa situation par rapport au Sauveur, c'est qu'il tient la place de son Maître, soit qu'il prenne le milieu au-dessous de lui, soit qu'il le prenne quelquefois même au-dessus, car exalter le représentant, c'est exalter celui qui est représenté. Seul, on le verra présider en l'absence de Notre-Seigneur et de sa sainte Mère; seul, il peut quelquefois être placé plus haut que Marie elle-même. Le genre de supériorité propre à saint Jean-Baptiste, s'exprime, au contraire, par une position latérale, mais plus élevée à gauche du Sauveur, la sainte Vierge étant à droite; et saint Jean l'Évangéliste, quand il remplace saint Jean-Baptiste, peut participer à ce mode d'exaltation. Enfin, le genre d'excellence particulier à saint Paul, aurait trouvé son expression spéciale dans l'attribution de la droite, sans préjudice, bien entendu, des droits de la sainte Vierge, et sans préjudice des prérogatives de saint Pierre, préconisées par d'autres moyens.

Mais à notre époque, où le sens de ces dispositions n'est plus aussi facilement compris, où, au contraire, on est porté à donner à la droite une

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. I, p. 158.

signification plus absolue, il est à propos de s'en servir pour établir l'ordre véritablement hiérarchique, et de placer toujours saint Pierre à droite, saint Paul à gauche, comme on le fait maintenant dans les publications émanées de la cour romaine, à l'exception du sceau des bulles où s'est conservée l'antique disposition.

Ces réflexions ne doivent apporter aucun préjudice aux patrons locaux, et ne sauraient empêcher d'accorder légitimement la première place au patron principal, dans tous les genres de dispositions. Cependant, lorsque l'ordre hiérarchique est bien constant, ne serait-il pas préférable de chercher à l'établir dans toute composition, sans porter préjudice à l'ordre des personnages ? La combinaison des deux ordres de haut en bas, du centre aux extrémités, fournit des moyens de tout concilier, et l'on peut indiquer l'intention d'élever un personnage dans une catégorie à part, à peu près comme un prince peut assister à une action sans y présider, et montrer cependant qu'il est prince.



9

Sceau d'Honorius III.

Selon l'ordre de préséance, la place d'honneur est la droite ; mais c'est un honneur qui peut facilement être cédé, et la gauche est elle-même très-honorable, car le plus grand honneur c'est d'être rapproché du trône : trône qui, dans l'iconographie chrétienne, appartient toujours au Roi des rois, quel que soit celui qui l'occupe en son nom. Dans un ordre d'idées tout différent, bien qu'il parte d'un principe commun, la droite et la gauche se présentent, non plus comme une question de plus ou moins, mais comme ayant entre elles une opposition radicale : à la droite le bien, à la gauche le mal; d'un côté l'élection, de l'autre la réprobation. Quelquefois l'élection sera d'une part, sans que, de l'autre, la pensée aille jusqu'à la réprobation : comme il arrive pour les fils de Joseph, lorsque Jacob croise les mains pour poser la droite sur la tête d'Ephraïm qui était à gauche comme le cadet, et témoigner, par cette préférence, qu'il lui accorde cependant les priviléges de la primogéniture. Nous saisissons cette circonstance pour faire remarquer que la préférence qui s'attache à la droite repose tellement sur l'inégalité des deux mains, qu'il suffit de transporter, par un mouvement, la main préférée du côté qui lui est opposé, pour remettre en faveur celui qui s'y trouve.

Rien de plus distinct d'ailleurs que ces deux ordres d'idées : le plus ou

moins d'honneur accordé à ceux qui se tiennent attachés au centre d'unité ; l'opposition entre ceux qui s'y attachent et ceux qui s'en éloignent. Être rapproché du centre d'unité, à des degrés divers, ou siéger avec celui qui l'occupe, comme faisant partie de la cour s'il est roi, comme prenant sa part du festin s'il est le roi de la table, comme membre du tribunal s'il est juge, de quelque côté que l'on se trouve, à quelque distance même que l'on soit reporté de lui, par le rang hiérarchique de ceux qui participent à la même faveur : c'est toujours entendu en bien. Venir à Jésus, de quelque part qu'on lui vienne, de Jérusalem ou de Bethléem, de l'Orient ou de l'Occident ; être avec lui au pied de sa croix, avec la sainte Vierge à droite, avec le disciple bien-aimé à gauche, avec le groupe tout entier des anciens amis, comprenant Marie, saint Jean et les saintes femmes d'un côté, avec le groupe des nouveaux convertis, comprenant le centurion et ses soldats qui l'acclament de l'autre, comme on le remarque dans toute une série de monuments : c'est toujours être avec lui.

Venir ou s'en aller, être appelé ou être écarté : voilà sur quoi repose toute la seconde série de distinctions. L'on vient par la droite, l'on s'en va par la gauche ; le bon larron se retourne vers Jésus à droite, le mauvais larron s'en détourne à gauche; l'Église vient à droite, la Synagogue s'en va à gauche ; les élus sont appelés à droite, les réprouvés sont repoussés à gauche.

Cette différence entre les deux ordres d'idées, serait toujours facile à saisir si les personnages étaient toujours mis en mouvement ; mais, dans beaucoup de compositions, ils sont immobiles : il faut alors pénétrer dans la pensée intime du sujet, pour savoir si le fait d'être à gauche doit s'entendre en mauvaise part. On n'est pas assuré de n'avoir jamais à demeurer indécis, si l'on observe ; mais il est toujours facile, si l'on exécute, de s'exprimer avec une clarté qui ne laisse pas d'incertitude, car il suffit de la plus légère inflexion dans un geste qui repousse ou dans une tête qui se détourne, pour avertir l'observateur.

VIII.

TAILLES RESPECTIVES.

La dignité relative des personnages, leur importance proportionnelle, ou seulement l'importance accidentelle de leur rôle, a été encore souvent exprimée, dans le langage iconographique, par la supériorité ou l'infé-



DESSINÉ PAR BOSSI GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL

DESCENTE DU ST ESPRIT

Miniature du Vatican

IMP. BEILLET ... DE LA ...

riorité des proportions. Cette disposition se rencontre dans les premières périodes de l'art chrétien, sans avoir peut-être toujours un sens bien arrêté : par motif d'agencement pour ménager l'espace, une partie de la représentation était laissée à l'état rudimentaire. Mais il se pourrait aussi quelquefois qu'on ne l'eût pas fait sans une intention plus précise. C'est ainsi que Lazare, dans son sépulcre, proportionnellement à Notre-Seigneur qui le ressuscite, semblerait, dans beaucoup de cas, n'être qu'un enfant; la ressemblance est d'autant plus sensible qu'il est enveloppé de bandelettes, à peu près, sinon tout à fait de la même manière qu'un enfant l'est de ses langes. Il se pourrait que l'idée de la naissance nouvelle, le *renasci denuo*[1], fût là pour quelque chose. De même l'aveugle-né, au moment de sa guérison, demeure si habituellement de la taille d'un enfant qu'on ne saurait, de prime abord, s'il ne s'agit pas de l'un des petits enfants que Notre-Seigneur aimait à voir s'approcher de lui; mais n'est-ce pas plutôt encore l'idée de la vie nouvelle, recommencée par le chrétien, quand il est guéri de son ancien aveuglement et qu'il devient comme un petit enfant : *sicut modo geniti infantes*[2]?

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas précisément l'idée d'infériorité de rang que l'on a voulu rendre par ce moyen; au contraire, on observe, particulièrement sur les fonds de verre à figures dorées, un grand nombre de compositions où Notre-Seigneur, entre saint Pierre et saint Paul, ou quelques autres saints personnages, est représenté, ou plutôt seulement rappelé par une petite figure d'une proportion très-inférieure, qui étend ordinairement les mains pour les couronner. Cela tient à ce que les Saints sont l'objet principal de la représentation; et, quant à leur divin Maître, l'on se propose seulement de rendre, par des procédés visibles, son assistance invisible : à tel point que l'on peut réduire ces procédés au tracé d'un simple signe, — le monogramme, la croix, le Livre sacré, — et que l'on peut même tout sous-entendre, sans modifier aucunement la nature du sujet.

Il n'en sera plus ainsi quand l'on se sera proposé sa glorification personnelle. L'on observera alors, sur l'arc de Placidie, par exemple, à Saint-Paul-hors-les-Murs, que son buste, placé dans un médaillon au sommet de cet arc, domine toutes les autres figures, par sa situation comme par ses proportions colossales. Ce moyen d'expression n'est pas rare à partir du IVe siècle, bien qu'il n'ait pas été constamment employé; il est très-fortement accusé au VIIe siècle, dans la mosaïque de

1. Joan., III, 3.
2. Petr., II, 2.

Saint-Venance; nous avons vu qu'il était de même appliqué à l'Orante figurant l'Eglise, sur un sarcophage du musée de Latran; il devint plus usuel au moyen âge, et l'on observe dans les mosaïques du XIIIe siècle, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure, toute une gradation de tailles ménagées de degré en degré, en raison de la subordination des personnages.

La figure de Notre-Seigneur, dans le premier de ces monuments, a le double des proportions accordées à la sainte Vierge, à saint Jean-Baptiste et à la série d'Apôtres immédiatement rangés avec elle au-dessous de lui. Au milieu d'eux, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue sont glissés comme furtivement, en des proportions elles-mêmes presque de moitié inférieures d'un nouveau degré. Il en est ainsi du pape Nicolas IV, à genoux aux pieds de la sainte Vierge, comme auteur du monument, tandis que les artistes auquel il en avait confié l'exécution, Frère Jacques da Turrita et Frère Jacques de Camerino, religieux franciscains, se sont représentés à leur tour aussi à genoux, mais de beaucoup plus petite dimension, aux pieds de saint Jacques et de saint Barthélemi, dans une rangée inférieure où figurent le surplus des Apôtres.

A Sainte-Marie-Majeure, la sainte Vierge, couronnée par son divin Fils, partage avec lui l'honneur de la taille colossale; saint François et saint Antoine, encore appelés là par les artistes de leur Ordre, et admis cette fois franchement dans la rangée intermédiaire, ne sont désormais que légèrement inférieurs de taille aux princes des Apôtres; le troisième degré de taille, très-caractérisé, est réservé uniquement pour le pape Nicolas IV et le cardinal Jacques Colonna. Nous ne parlons pas des Anges qui, dans les deux monuments et dans beaucoup d'autres, de temps plus ou moins rapproché, sont aussi représentés en figures de petite dimension, non plus par motif de subordination, mais plutôt par raison d'espace et d'agencement, étant tenus à part des autres personnages : car il est bon de se rappeler, en les voyant, que naturellement on ne les voit pas.

Dans les deux basiliques, on remarque de petites figures plus réduites de proportion encore que toutes les autres, et qui se jouent dans une sorte de frise azurée, régnant au-dessous des compositions principales. On reconnaît, parmi elles, le Jourdain personnifié, et ce sont ses eaux qui s'épanchent dans la bande tout entière. On a voulu lui attribuer une idée riante, au moyen de fleurs, d'arbustes, d'animaux, de personnages humains, jetés sur ses bords ou plongés dans son sein ; ce ne sont en eux-mêmes que de minimes accessoires, et voilà pourquoi on les a faits si petits.

Au total, l'ordre qui repose sur les dimensions des personnages, est plus généralement fondé encore sur celui des idées mises en relief, que sur celui du rang hiérarchique. Les plus élevés en dignité sont représentés les plus grands de dimension, parce que, ordinairement, quand on les représente, c'est pour eux-mêmes. Mais quand l'attention doit se porter principalement sur un autre, alors on ne se fait pas plus de scrupule de laisser la figure de Notre-Seigneur plus petite que celle de l'un de ses serviteurs, objet de son assistance, qu'on ne le faisait dans les monuments de l'art primitif. Ainsi, dans le tableau de la *Glorification de saint Thomas d'Aquin*, peint à la fin du XIVe siècle, par Traini, conservé dans l'église de Sainte-Catherine, à Pise, et publié par M. Rosini dans son *Histoire de la peinture italienne*, l'Ange de l'école surpasse de beaucoup en dimension, non-seulement les papes, les évêques, les fidèles qu'il instruit, mais aussi les écrivains sacrés et Notre-Seigneur lui-même, auxquels il emprunte toutes ses lumières.

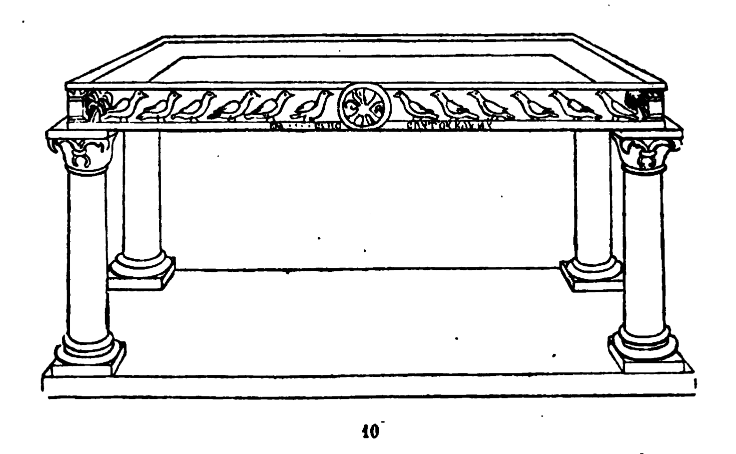
Ce procédé a été réputé barbare depuis qu'on a prétendu tout représenter par l'imitation de la nature, même les idées, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus invisible naturellement. Comment disconvenir cependant qu'on ne saurait, privé de ce moyen, dire tout ce qui peut clairement s'exprimer avec son aide? Nous ne condamnerions donc pas l'artiste qui, l'employant avec sobriété, introduirait ainsi l'expression d'une forte idée de plus dans une composition symbolique.

IX.

DU NOMBRE.

Il n'est point de notre sujet d'approfondir le mystérieux symbolisme des nombres, et d'en étudier l'application dans les différentes branches de l'art; il nous suffit de voir quel rôle les nombres jouent communément dans l'iconographie chrétienne. Le nombre des personnes et des choses y revient souvent comme un moyen facile de dire qui elles sont. C'est par leur nombre de quatre que ces filets ondulés qui, apparaissant sur les flancs de la montagne sainte, se font reconnaître pour les quatre fleuves du Paradis terrestre, représentent les quatre Evangélistes. Le nombre douze est celui des tribus d'Israël et celui des Apôtres, nombres correspondants, car les douze Apôtres, d'après les paroles de Notre-Seigneur,

doivent juger les douze tribus : par conséquent douze brebis, douze colombes, se rapportent non-seulement à l'une ou à l'autre de ces deux idées, mais mieux encore à l'une et à l'autre tout ensemble. Les douze tribus représentent l'universalité du peuple de Dieu, c'est-à-dire l'Eglise en tant qu'enseignée ; les douze Apôtres la représentent par ses chefs, en tant qu'eux-mêmes ils reçoivent les enseignements du divin Pasteur, pour les répandre à leur tour. Douze personnages rangés en conseil, se font, à plus forte raison, reconnaître pour le collége apostolique.



10

Autel de Saint-Victor, à Marseille (ensemble restitué [1]).

L'unité par excellence appartient à Dieu ; mais il y a tant de motifs pour ne représenter souvent qu'un seul personnage, ou pour n'en mettre qu'un seul en relief, qu'il n'y a pas lieu de s'y attacher beaucoup, comme ayant une signification iconographique. L'unité, cependant, jointe à l'élévation, dans une position centrale, peut être considérée comme généralement propre ou à Dieu même ou à ceux qui ont des titres particuliers pour être ses représentants avec un caractère d'excellence : saint Pierre, le chef de l'Eglise, saint Michel, le chef de la milice céleste, la sainte Vierge, bénie entre toutes les femmes, et aussi sous figure de femme, l'Eglise personnifiée.

Le nombre deux est particulier aux princes des Apôtres, saint Pierre

1. Nous donnons l'autel de Saint-Victor de Marseille, tel que le P. Dassy en a proposé la restitution.

et saint Paul, comme ayant concouru ensemble à la fondation de l'Eglise romaine, comme ayant scellé le même jour leur prédication par le martyre, comme étant les acolytes en service ordinaire du Fils de Dieu. Les saints Pères se plaisent, à l'envi, à leur appliquer toutes les expressions honorifiques qui reposent sur le nombre deux : ce sont là les deux oliviers choisis, croissant devant le Seigneur ; les deux candélabres sans cesse allumés en sa présence [1], les deux chérubins de l'arche de la Nouvelle Alliance. Le nombre deux établit une présomption en leur faveur, mais pourvu qu'ils soient d'ailleurs suffisamment désignés comme étant des Apôtres : appliqué à des Anges, quelquefois seulement à des figures imberbes, ce même nombre met sur la voie pour reconnaître saint Michel et saint Gabriel. Un troisième ange, et l'on reconnaît facilement saint Raphaël.

Le nombre trois est le nombre par excellence, réunissant la vertu de l'unité à celle de la multiplicité: aussi est-il le nombre de Dieu. Appliqué à des Apôtres, lorsqu'il s'agit de l'histoire évangélique, il sert à désigner saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, spécialement appelés par Notre-Seigneur à l'accompagner, dans les circonstances les plus importantes de sa vie. Si ce n'était précisément ce nombre trois, appliqué aux brebis placées sous l'auréole centrale dans la mosaïque de Saint-Apollinaire *in Classe*, à Ravenne, on ne verrait pas aussi clairement qu'au moyen de cet emblême on a voulu figurer ces trois Apôtres, et glorifier l'instrument du salut, placé au centre de l'auréole, en assimilant son triomphe à celui de la transfiguration : pensée que la présence de Moïse et d'Élie vient confirmer d'une manière indubitable.

Le nombre trois est encore celui des vertus théologales, comme le nombre quatre, celui des vertus cardinales, nombre d'une application très-fréquente à raison de ses rapports symétriques et du besoin de trouver quatre figures correspondantes pour occuper les quatre angles d'un tableau, les quatre pendentifs d'une voûte, les quatre branches d'une croix. Les quatre Évangélistes s'offrent le plus naturellement pour remplir les conditions voulues ; et c'est en grande partie probablement par un motif d'agencement iconographique, que les quatre Pères de l'Église latine, saint Grégoire le Grand, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, les quatre Pères de l'Église grecque, saint Athanase, saint Jean Chrysostôme, saint Basile et saint Grégoire de Nazianze, ont été choisis en pareil nombre pour représenter spécialement les Docteurs.

1. Application des paroles de la vision de Zacharie, IV, 3-12, et de celle de l'Apocalypse, ch XI, 4.

Tandis que le nombre trois est le nombre divin, le nombre des choses célestes, le nombre du triangle qui s'élance, le nombre quatre est le nombre terrestre, le nombre du carré qui fournit la base la plus solide. A ce titre, il convient aux Évangélistes, car sur eux s'assied la saine doctrine dans ses conditions d'existence temporelle; il convient de même aux Docteurs et aussi aux quatre grands Prophètes; il convient aux vertus cardinales qui sont dans ce monde la base d'une vie honnête. Mais, au point de vue pratique où nous nous sommes placé, nous le considérons surtout comme un nombre commode; les nombres impairs au contraire le sont peu, à moins qu'on n'y comprenne le personnage central : alors, ils renferment aussi toute la vertu de l'unité, et c'est pourquoi leur valeur symbolique est plus élevée.

Le nombre cinq est celui des Vierges sages; mais en leur donnant pour pendant les Vierges folles, on atteint le nombre dix, et l'on revient à la symétrie. Dans une peinture des catacombes [1], on n'a, il est vrai, représenté que les Vierges sages de chaque côté d'une Orante centrale; mais on les a représentées deux fois, tour à tour, s'avançant avec leurs lampes allumées et assises à la table du festin. Dans la peinture du cimetière de Cyriaque, publiée par M. de Rossi [2], ce sont bien les Vierges sages et les Vierges folles que l'on a opposées les unes aux autres de chaque côté de Notre-Seigneur; et au moyen âge, cette opposition est devenue fréquente dans les sculptures de nos cathédrales.

Le nombre six n'est que d'une application rare, ou plutôt peu précise en iconographie ; nous n'en recherchons pas le motif, ne nous étant pas proposé d'approfondir le mystère des nombres. C'est celui des urnes de Cana; mais les artistes de toutes les époques se sont peu attachés à le reproduire exactement : ils feraient assurément mieux de s'y conformer. Nous nous occuperons des ailes des séraphins dans la vision d'Isaïe, lorsque nous étudierons l'iconographie des anges.

Le nombre sept est l'un des plus mystérieux, des plus employés dans le langage des livres sacrés : il le doit à ce qu'il contient le nombre trois et le nombre quatre, c'est-à-dire le nombre pair et le nombre impair parfaits, et à l'idée d'universalité qui s'y attache en conséquence. C'est aussi le nombre de la semaine, le nombre des dons du Saint-Esprit, et des notes de la musique [3]. Cette similitude n'a pas lieu sans quelques

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 461.
2. *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1863, p. 76.
3. Nous ne cherchons pas à énumérer, même approximativement, les applications multipliées du nombre sept qui sont faites dans les saintes Écritures.

rapports d'harmonie communs, entre des ordres d'idées en apparence si différents. Quoique, dans l'iconographie, le rôle du nombre sept soit beaucoup moins important, nous l'y retrouvons cependant dans les circonstances suivantes. Les peintres des catacombes, représentant les miracles de la multiplication des pains, montrent souvent, en présence du Christ, précisément sept corbeilles [1], en souvenir du second de ces miracles, où il y avait sept pains et où un pareils nombre de corbeilles furent remplies des restes [2]; tandis qu'ailleurs, dans les peintures découvertes à Alexandrie par exemple [3], les corbeilles étaient au nombre de douze, conformément à ce qui est rapporté du premier des deux miracles [4]. De même, parmi les peintures dites des *Sacrements*, répétées en des termes analogues dans plusieurs *cubicula* du cimetière de Saint-Calixte, le sujet du festin offrant des corbeilles semblables, rangées à côté de la table, par allusion à ces miracles, un des *cubicula* en montre sept et un autre douze. On se rappelle le rapport qu'il y a entre le nombre sept et le nombre douze, le second contenant par voie de multiplication les nombre trois et quatre, surajoutés dans le premier. Au contraire, dans deux autres représentations analogues des *cubicula* voisins, il y a huit corbeilles, c'est-à-dire qu'elles sont en nombre indéterminé; mais il est remarquable, d'un autre côté, que les convives, dans ces diverses peintures, sont toujours au nombre de sept [5]. D'ailleurs, dans beaucoup d'autres cas, principalement sur les sarcophages, la multiplication des pains est représentée par un nombre indéterminé de corbeilles.



11
La Vierge aux sept colombes. (Miniature du XVe siècle.)

Les sept candélabres de l'Apocalypse apparaissent aux côtés de l'A-

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 245, 267, 331, 515.
2. Matth., XV, 34; Marc., VIII, 1.
3. *Bulletin d'Arch.*, 1865, p. 60.
4. Matth., XIV, 15; Marc., V, 38; Luc., IX, 13; Joan., VI, 5.
5. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, pl. XIV, XV, XVI, XVIII.

gneau, dans les mosaïques qui règnent au-dessus de l'arc triomphal, à Saint-Cosme-et-Saint-Damien de Rome, puis à Sainte-Praxède; mais il est rare que l'on affronte d'une manière aussi saillante l'irrégularité symétrique de ce nombre, et plus tard, dans les représentations qui ont plus directement l'Apocalypse pour objet, les emblèmes septenaires n'apparaissent ordinairement qu'en des conditions accessoires.

Les sept dons du Saint-Esprit, représentés plus tard par autant de colombes, dans diverses compositions du moyen âge, s'agencent mieux autour du Sauveur, parce que l'un de ces emblèmes célestes plane au-dessus de Jésus, ou de sa sainte Mère, quand il est enfant et qu'elle le tient dans ses bras[1].

Le nombre huit est celui des membres de la famille de Noé sauvés du déluge, celui des béatitudes. Son importance tient surtout à ses rapports avec le nombre sept, comme exprimant un retour périodique ou rhythmique, au même temps, à la même mesure, quand on compte huit jours pour la semaine, et un octave dans la musique; mais nous ne voyons pas qu'il apparaisse, à ce titre, dans les représentations figurées où il est employé principalement, comme nous allons le voir, à raison de sa commodité comme nombre pair.

Le nombre neuf ne s'applique guère qu'aux hiérarchies célestes, auxquelles il convient spécialement comme cube du nombre trois. M. Didron a publié[2] une miniature italienne de la fin du XIII[e] siècle, où, pour représenter la création des Anges, on a mis, en présence du Créateur, neuf groupes formés chacun de trois petites têtes portées sur de grandes ailes: comme si on avait voulu fixer l'attention sur le mystère de ce nombre trois et de ses multiples, autant que sur le nombre neuf qui en est formé. Dans cette composition, il n'y avait à rechercher d'ailleurs aucune disposition symétrique. Comme essai, pour combiner une semblable exigence avec la représentation des neuf chœurs angéliques, on peut citer un petit tableau italien du XIV[e] siècle[3], représentant le *Couronnement de la Vierge*. Les huit premiers chœurs étant représentés chacun par deux Anges et groupés sur quatre rangées parallèles de chaque côté du tableau, le neuvième, celui des Anges proprement dits, est mis en quelque sorte hors de compte, ou plutôt compté à part et représenté par quatre Anges qui sonnent de la trompette. Non-seulement on voit par là combien les

1. Bibl. nat. 6829. Voir page précédente, d'après Didron, *Hist. de Dieu*, p. 188.
2. *Id.*, p 246. Nous reproduirons cette miniature dans l'un des tomes suivants.
3. Galerie Campana, au Louvre, n° 56.

nombres angéliques se prêtent peu à une symétrie semblable, mais encore il faut remarquer que cette symétrie, établie jusqu'à huit, confond les ordres. Que les Séraphins et les Chérubins soient mis en regard, bien! mais les Trônes ne devraient pas avoir pour pendants les Puissances ou les Vertus qui appartiennent à un ordre différent: soit dit non pour condamner cette disposition sans admettre d'excuse, mais pour faire comprendre qu'elle n'était pas de nature à souvent se répéter.

Le nombre onze, s'il doit être mentionné ici, n'a droit de l'être que pour les Apôtres, après la mort de Judas et avant la désignation de saint Matthias. Le collége apostolique étant au complet, et Notre-Seigneur au milieu, le nombre treize est atteint; mais, dans ce cas, il n'apporte aucune difficulté d'arrangement iconographique, car, si les nombres impairs offrent ce genre d'inconvénient, c'est parce qu'il s'agit ordinairement de les appliquer lorsque la place centrale est déjà occupée.

Si l'iconographie chrétienne délaisse facilement, en conséquence, les nombres impairs, nonobstant leur importance significative, il arrive, au contraire, qu'elle recherche les nombres pairs, et fait en sorte d'y revenir par des additions et des suppressions. Le nombre huit était l'objet de cette faveur tout à l'heure, quand le neuvième chœur angélique était mis à part : les Vertus théologales et cardinales, atteignant ensemble le nombre embarrassant de sept, à l'époque où ces sortes de représentations étaient devenues habituelles, on y a pourvu en leur adjoignant une autre vertu fondamentale, ordinairement l'humilité. Des sept dons du Saint-Esprit, on n'a représenté que six autour du groupe de la Vierge-Mère, dans un vitrail de la cathédrale de Chartres[1]. Mais quand le nombre six a été employé avec intention formelle, c'est plutôt comme la moitié du nombre douze, et pour le rappeler en l'abrégeant. Nous reviendrons sur ce nombre sacré quand nous nous occuperons des Apôtres; nous nous contentons de faire observer, dans ce moment, que, doublé, il forme le nombre vingt-quatre : celui des vieillards de l'Apocalypse, reconnaissables précisément à ce nombre, dans les anciennes mosaïques de Rome, comme dans les sculptures de nos cathédrales au moyen âge.

Au delà de ce nombre, nous n'en voyons plus qu'un seul autre, le nombre quarante, qui ait quelque droit d'être mentionné en iconographie : il le doit aux quarante martyrs de Sébaste, représentés sur une plaque d'ivoire, publiée par Passeri, dans le supplément de Gori. Les bienheureux martyrs de la Compagnie de Jésus, Ignace d'Azévédo et ses compagnons, étaient aussi au nombre de quarante, et il ne paraît pas que

1. Didron, *Icon. chrét. de Dieu.* Nous le reproduirons dans le tome suivant.

ce nombre, dans les deux circonstances, ait été maintenu sans quelque mystérieux motif de la part de Dieu.

Nous n'avons pas d'ailleurs à nous occuper des différents groupes de Saints plus ou moins reconnaissables à leur nombre, comme a dû le faire le R. P. Cahier, dans ses *Caractéristiques des Saints* : ce serait trop nous avancer dans l'étude qui leur est spéciale ; et, si cet aperçu est suffisant au point de vue des symboles généraux, nous devons avoir hâte d'arriver au principal fondement de toute iconographie chrétienne, c'est-à-dire de savoir comment représenter Dieu.

ÉTUDE IV.

DE DIEU.

I.

DES IMAGES DE DIEU ; IMAGES NATURELLES.

Dieu est insaisissable, parce qu'il est immense, incompréhensible, parce qu'il est infiniment au-dessus de toute intelligence créée ; il est partout, il remplit tout, et c'est pourquoi nulle part nous ne savons distinguer sa présence ; aucune idée humaine ne s'élève jusqu'à son essence, aucun nom ne peut exprimer ce qu'il est, aucune image ne saurait le représenter.

Il nous a créés cependant nous-mêmes à son image : en lui nous avons l'être, le mouvement et la vie. Il nous a faits capables de le connaître, et il réclame notre amour ; c'est seulement par sa connaissance portée jusqu'à la vision béatifique, par son amour porté jusqu'au plus parfait abandon de nous-mêmes, que nous pouvons trouver notre félicité, notre repos et notre fin.

Un esprit qui n'a pas de corps ne peut pas être représenté sous des formes sensibles, sinon par voies de comparaison. Cette comparaison est possible entre les choses créées, parce qu'il y a entre elles une certaine correspondance et une certaine proportion : entre Dieu et les choses visibles ou invisibles, il n'y a pas de proportion [1]. Cependant, ayant

1. Angelus *vero et anima et dæmones licet corporeum crassumque nihil admittant suapte tamen natura figurantur, et circumscribuntur.... et vero Dei natura sola circumscripta non est.* (Joan. Damasc., Oratio apologetica III adversus eos qui sacras imagines abjiciunt, XXIV.)

besoin de désigner Dieu, ayant besoin de parler de lui, nous nous servons d'expressions impropres et insuffisantes, et ces expressions ont de la justesse par cela même que nous les reconnaissons comme n'exprimant pas tout ce qu'elles devraient exprimer, que nous nous en servons avec l'intention d'accorder à Dieu tout ce qui lui appartient sans que nous puissions le savoir, tout ce que nous savons de lui sans pouvoir le dire.

Corps et âme, comme nous le sommes, nous vivons tout à la fois de la vie intellectuelle et de la vie des sens, et nous avons besoin de voir ou de nous représenter les choses sous des formes sensibles, pour fixer notre pensée sur elles. Dieu lui-même, si absolument incorporel qu'il soit et que nous le reconnaissions, ne pourrait suffisamment fixer notre attention, si nous n'attachions nos pensées ou nos regards sur des figures sensibles, qui directement ou indirectement nous ramènent à lui. Nous ne le voyons pas, mais nous voyons ses œuvres, nous voyons ses opérations. Ce qu'il fait, ce n'est pas lui, mais quelque chose qui nous dit et son action et sa présence; tous les mouvements de la nature, la vue de tous les êtres créés, leurs perfections, leurs harmonies devraient nous le rappeler. Tout ce que nous faisons, il le fait avec nous, ne nous laissant que la responsabilité du mal que nous y pouvons mettre et qui n'appartient qu'à nous seuls. Partout où nous sommes, il y est avec nous, et nous ne pouvons rien sans lui; mais son action et sa présence se confondent, à nos yeux, avec celles des agents créés; notre attention se trouble et se distrait, et nous voyons ses œuvres sans penser à lui. En dehors des lois ordinaires de la nature, le miracle, où il agit d'une manière inaccoutumée et plus directe, est fait pour ramener à lui nos pensées tout entières.

La vue du ciel, dans le cours journalier des choses, est faite encore pour nous le rappeler, soit que l'on considère cette immensité céleste que Dieu remplit par-delà l'étroit espace où se passe notre vie, soit qu'il s'offre à nous comme la demeure suprême où Dieu manifeste sa gloire et nous appelle au bonheur par la possession de lui-même. Montrer le ciel est une manière de désigner Dieu lui-même; nommer le ciel, une manière de le nommer.

Dieu se prêtant plus immédiatement aux besoins de notre nature, daigne aussi adopter au milieu de nous certains lieux pour y habiter par rapport à nous d'une manière spéciale; il y fait sentir sa présence par une plus vive action sur les âmes, et il s'y tient prêt à écouter plus favorablement nos prières; dès le commencement, il a institué des rites sacrés pour séparer ces lieux du rang des choses profanes, soit qu'il les ait désignés lui-même par une manifestation directe, soit qu'il les ait laissés au choix

de ses ministres, et par la consécration, le temple devient si véritablement sa demeure, qu'on ne doit plus voir le temple sans penser à Dieu, entrer dans le temple sans s'adresser à Dieu.

Mais si les merveilles de la nature sont trop habituelles, les miracles sont trop rares, et, s'ils cessaient de l'être, ils cesseraient de frapper ; on se familiarise avec la vue du ciel ; facilement le temple paraîtra inhabité si rien n'y fixe les regards sur celui qui l'habite; et tel est sur nous l'empire des sens, qu'il est peu d'hommes capables d'élever leur esprit vers Dieu, de le faire du moins avec assez de constance, s'ils ne sont aidés extérieurement par quelque moyen.

L'idolâtrie s'adresse à un besoin véritable de notre nature ; mais loin de satisfaire ce besoin en lui donnant Dieu pour objet, elle l'en détourne, elle corrompt ses voies, et, par la pire des corruptions, elle mène l'homme à la pire des abjections.

Voulant un Dieu qui se sente et qui se voie, les hommes se sont pris à diviniser tous les agents de la nature où ils ont aperçu quelque puissance, quelque ressort inconnu : ils ont ainsi multiplié les dieux, ils s'en sont fait des images qui ne répondaient en rien à la dignité, à la majesté, à la sainteté, à toutes les prérogatives du vrai Dieu, et les démons se sont emparés de ces images pour se faire adorer à sa place.

Lorsque, dans cette situation, Dieu se choisit un peuple pour y conserver son culte au milieu des abominations qui désolaient le reste de la terre, il lui défendit expressément de se faire aucune image, même avec la pensée de s'en servir pour le représenter et l'adorer lui-même. Il savait trop bien cependant que le peuple juif avait autant et plus qu'aucun autre le besoin d'être fixé à lui par des moyens sensibles : en conséquence, pour se l'attacher et le retenir, il multiplia en sa faveur les signes et les prodiges, et fit tout pour lui inculquer la pensée d'un Dieu toujours présent, non-seulement pour surveiller nos actions et les juger un jour, mais pour être toujours prêt à intervenir au milieu de nous, comme l'un d'entre nous. On ne le voit pas, et malheur à celui qui essaie de prendre pour Dieu quelque chose qui se voie : on le voit pas, mais il se manifeste et se fait entendre aux Patriarches et aux Prophètes. Les Israëlites combattent, il combat avec eux, ou c'est lui qui dirige le bras qui les frappe[1].

Vous bâtissez : il prend avec vous la pierre, et la pose comme fondement de l'édifice, et malheur à votre ouvrage s'il n'y met pas la main ; vous semez,

1. Il n'est pas de notre sujet d'entrer dans la question délicate du mode de l'action divine, de dire comment Dieu se manifeste, comment il se fait entendre, comment il frappe au moyen de ses agents créés. Nous prenons ces termes dans le sens où la sainte Écriture les emploie, et comme pouvant donner lieu à des figures iconographiques correspondantes. Seulement,

il est là qui arrose; mais, encore une fois, il le fait par des voies dont le secret vous échappe: ce sont, disons-nous, les lois de la nature, et on n'y prend pas garde, tant elles sont continues. Pour le peuple israélite, Dieu fait tomber directement du ciel la nourriture qui entretient sa vie ; d'une nuée, il lui fait une tente et un flambeau, et il lui dicte jusqu'aux règlements de sa vie civile ; et si quelqu'un peut douter que ce soit lui, qu'il voie plutôt comme Dieu illumine sa montagne de splendeurs inconnues !

Ces manifestations de l'action divine, où Dieu se montre ce qu'il est, toujours le premier acteur dans le drame de notre vie, ces manifestations, faites pour laisser un souvenir éternel, n'étaient pas destinées à se prolonger sans fin. Le Seigneur avait cependant résolu de laisser au peuple choisi un signe incessant de son assistance continuelle : ce signe fut le propitiatoire de l'Arche d'alliance. L'Arche d'alliance en elle-même était un coffre précieux, un reliquaire renfermant les témoignages les plus saisissants de l'intervention de Dieu pour le gouvernement et la protection de son peuple ; mais Dieu, par ce monument, ne voulait pas seulement rappeler les merveilles du passé, il voulait qu'il fût dit toujours et à l'heure même : « Il est là !... »

Le couvercle de l'arche était une plaque d'or ; on n'y voyait rien qui eût forme, pas un ornement, pas un relief, pas une ciselure, rien que le poli de l'or le plus pur ; rien qui fût l'image de Dieu, mais Dieu était là. L'or lui-même n'était nullement réputé son image, mais tout au plus le support, le piédestal mystérieux de sa divinité inimaginable. Sur ce couvercle, sur cette plaque d'or, étaient deux images de chérubins en adoration ; on ne pouvait les prendre pour des images de Dieu, puisqu'ils étaient en adoration devant lui; Dieu était dans l'espace embrassé par leurs ailes, ou plutôt assis sur leurs ailes qui lui servaient de trône (*qui sedes super cherubim*); on savait où se tourner pour se tourner vers

nous croyons utile de faire sentir qu'il n'agit pas aussi directement quand on peut dire qu'il frappe, qu'il le fait quand on dit qu'il se manifeste. Nous aimons mieux dire qu'il dirige un coup qui nous frappe que de dire qu'il le frappe, parce que le coup en lui-même est un mal, tandis que la direction que Dieu lui donne est un bien. Elle rend le mal profitable même à celui qui en est atteint s'il n'en refuse pas le bienfait, la miséricorde y prenant autant de part que la justice. En conséquence, nous n'aimons pas ces images, — on en rencontre quelques-unes dans les miniatures du moyen âge, — où Dieu apparait comme portant lui-même à la main les armes qui doivent atteindre le coupable, une épée, un arc, des flèches. Nous ne les aimons pas ; cependant, comme elles traduisent presque littéralement certains modes de parler, employés dans la sainte Écriture, nous ne nous sentons pas en droit de les condamner absolument.

lui, où diriger ses yeux pour les diriger vers lui, où tendre les mains pour les tendre vers lui; mais rien à voir, rien à toucher, rien à sentir, pas un souffle, pas une lueur.

Il n'était même pas nécessaire que l'adorateur du vrai Dieu mesurât de son regard cet espace sacré où Dieu habitait d'une manière ineffable : la suprême sagesse nous a laissé entrevoir quelques-uns des motifs à raison desquels, comme figure des grâces promises, et comme répondant à la situation présente, l'Arche d'alliance et le propitiatoire demeuraient voilés dans les profondeurs du Saint des Saints : il suffisait au fidèle de savoir quels ils étaient, où ils étaient; et, destinés à élever l'âme au-dessus des sens par le langage des figures, ils pouvaient remplir cet office, rien qu'en attirant les regards sur le tabernacle qui les renferma d'abord et sur le temple somptueux qui les contint dans la suite. Au loin encore, sur la terre de l'exil, Daniel savait qu'il dirigeait mieux sa prière en se tournant vers les lieux, alors désolés, où Dieu avait autrefois établi son sanctuaire.

II.

DES FIGURES DE LANGAGE, ET DES MANIFESTATIONS MÉTAPHORIQUES.

Tant que l'idolâtrie demeura un danger, Dieu maintint la défense de peindre ou de sculpter aucune figure sensible, comme image de la divinité : mais il n'interdit jamais les figures de langage, et il ne dédaigna pas de s'en servir lui-même, pour dire à des oreilles humaines ce qu'elles pouvaient entendre de lui et de son action divine. Toutes ces figures se rapportent à notre manière de sentir, de voir et d'agir, comme si Dieu avait un corps semblable aux nôtres, et s'il était pourvu de tous les organes qu'il nous a donnés. La sainte Ecriture parle continuellement de lui comme s'il avait une bouche, des yeux, des oreilles et des mains: tant il est conforme aux procédés légitimes de notre intelligence, de saisir les choses purement spirituelles, au moyen de leur correspondance avec les choses corporelles.

L'homme étant le seul être au monde qui pense sous une forme sensible, il est dans l'ordre que tout ce qui pense revête ses formes extérieures quand il est besoin de lui en attribuer.

Toute puissance créée ou incréée trouve cependant son image dans les choses qui, physiquement, sont puissantes: la vie, la volonté, l'amour dans les substances spirituelles, peuvent être représentés par les créatures auxquelles Dieu a donné de vivre, de vouloir, d'aimer dans un corps. Le soleil est une magnifique image de la puissance de Dieu, — le sabéisme trouve en ceci son explication, sinon son excuse, — et lorsque nos pères ren-

daient un culte aux chênes de leurs grandes forêts, s'ils étaient insensés ou coupables, ce n'était pas qu'il ne se trouvât, entre la vie de cette noble créature et celui qui se glorifie de l'avoir faite, de réelles corrélations.

Les animaux, par les sentiments et les affections dont ils sont capables, et surtout par les organes qui se rapportent à leur façon de sentir et d'aimer, ont des titres particuliers pour représenter à certains égard les êtres plus élevés : jusqu'à Dieu lui-même, considéré dans quelques-uns de ses attributs ; d'autant plus que ces facultés et ces organes leur donnent, dans un degré inférieur, quelque conformité avec nous, pourvu que la similitude ne tienne pas trop de ces rapprochements superficiels qui semblent comme une grossière parodie et font naître l'idée de la dégradation.

Dans le langage des figures, faisant un pas de plus, on attribue aux êtres sans raison les inflexions et les mouvements qu'ils seraient supposés pouvoir prendre, si, conformés comme ils le sont, ils étaient animés d'une âme comme la nôtre; leur œil s'éclaire, leur visage prend une physionomie comme s'ils pouvaient, à notre exemple, connaître ce qu'ils aiment et raisonner ce qu'ils font, et alors il arrive que, par l'emploi de leurs organes, on dit plus qu'en se servant d'une figure rigoureusement humaine. A cette image vivante de la pensée, on ajoute l'idée de quelque chose qui dépasse les facultés de l'homme : les muscles puissants du lion, les ailes de l'aigle donnent l'idée d'une force que l'homme n'a pas, d'une agilité qui lui manque, d'une élévation qu'il ne peut atteindre. Dans la vision d'Ezéchiel, ces images sont appliquées aux opérations divines, tout autant qu'aux esprits célestes qui leur servent d'instruments, avant de l'être aux écrivains évangélistes, qu'ils représentaient cependant aussi, dès lors, d'une manière prophétique.

L'emploi des figures n'est pas un raffinement de langage, il est dans la nature ; nulle part, il ne se produit avec plus d'abondance que chez les peuples primitifs. Il ne doit pas non plus être livré à tous les vents de la fantaisie individuelle : il se fixe par l'usage, et, une fois fixé, il fait partie de la langue. Prises en bonne ou en mauvaise part, on se sert des figures dans l'acception reçue, sous peine de n'être pas compris ou de confondre les idées en même temps que les mots, et Dieu lui-même, quand il nous parle, se sert de notre langue.

Il lui a plu aussi de se manifester quelquefois sous des formes apparentes; et c'est encore conformément à ce double ordre d'idées : — des correspondances naturelles et des conventions de langage — qu'il a choisi les figures destinées alors à le représenter. Daniel le vit sous la figure d'un magnifique vieillard, et il n'est personne qui aussitôt ne comprenne la corrélation de cette image avec l'éternité de l'Être qui a précédé tous les

temps. Le Saint-Esprit s'est rendu visible sous la figure d'une colombe, c'est à-dire d'un emblème qui, rappelant par ses ailes les esprits que n'appesantit jamais le poids du corps, exprime aussi la pensée du plus pur amour.

Des figures de langage, il n'y a qu'un pas pour arriver aux représentations figurées. Ce pas cependant ne fut pas franchi sous l'empire de l'ancienne loi, quant aux figures de nature à représenter Dieu, et l'art alors fut astreint à plus de réserve encore, puisqu'il s'interdit même de fixer les figures sous lesquelles Dieu s'était manifesté; mais lorsque les restrictions mosaïques eurent cessé par l'accomplissement de la Nouvelle-Alliance, ces manifestations durent naturellement reprendre tous les droits qu'elles avaient à une traduction par les procédés de l'art.

Dans la plénitude des temps, le Fils de Dieu s'étant fait homme, ses contemporains l'ont vu, l'ont entendu, ont pu le toucher; et en le voyant, ils ont vu Dieu, non pas dans sa nature divine, mais dans la réalité d'une nature humaine personnellement unie à la divinité. En cela, plus de fiction, plus de figure métaphorique : telle est l'adorable réalité d'un mystère ineffable, incompréhensible dans ses profondeurs, éclatant de vérité dans ses manifestations.

L'incarnation répond à tout, du côté de Dieu comme du côté de l'homme. La justice de Dieu est satisfaite, sa miséricorde surabonde, l'homme est sauvé, l'Église est fondée, la société se relève, et, par l'effet de la condescendance divine, le chrétien peut légitimement faire ce que les Juifs autrefois demandaient à Aaron : *Fac nobis deos qui nos præcedant*) [1] et adorer un Dieu qu'il puisse voir. Fortifié contre ses penchants par une plénitude de grâces, pour lui la confusion n'est plus possible: il ne sera plus exposé à rendre à la créature l'hommage réservé au seul Créateur, à prendre pour le Dieu vivant l'imparfaite image de quelques-uns de ses attributs. Il n'est pas parmi nous d'enfant élevé en chrétien, qui n'ait des idées justes de Dieu; nous ne comprenons pas Dieu, mais nous savons qu'il est au-dessus de toute compréhension ; et à qui nous demanderait aujourd'hui comment nous osons donner un corps à Dieu qui est invisible, nous répondrions : « Comment osez-vous en parler, car il est incompréhensible? » C'est surtout quand il s'agit de Dieu qu'il importe de nous le rappeler : la peinture manque son but, toutes les fois que ses images ne nous reportent pas vers des figures que nous ne voyons pas.

Vis-à-vis du chrétien, les prohibitions de l'ancienne loi devinrent aussitôt sans objet et tombèrent comme une lettre morte; et si ce n'eût été la crainte d'un scandale de la part encore des Juifs que l'on voulait conquérir à la foi, d'un malentendu de la part des païens qui auraient inter-

1. Exode, XXXII.

prêté l'usage de certaines images selon la grossièreté de leurs anciennes erreurs, il n'eût été nullement besoin d'user des ménagements que l'Église primitive paraît avoir apportés pendant longtemps en pareille matière.

Insensiblement, néanmoins, l'usage des images prit son cours, selon sa pente naturelle, et l'on vit se produire deux sortes de représentations bien distinctes de la Divinité : les images correspondant aux métaphores usitées dans le langage, et les véritables images qui représentent la personne sous des traits qui lui appartiennent réellement ou sont réputés lui appartenir. Celles-ci rendues possibles (par l'Incarnation), relativement au Dieu incarné, ne le sont que par rapport à lui ; elles sont aussi les seules qui soient l'objet d'un culte proprement dit, bien que ce culte remonte toujours à sa Personne divine. Nous n'avons pas encore à nous en occuper, mais nous nous bornons, pour le présent, aux premières qui se rapportent aux deux autres Personnes de la sainte Trinité, et au Fils considéré uniquement dans sa nature divine. Non-seulement ces images étaient devenues sans danger, mais, par l'effet de l'Incarnation, elles acquéraient elles-mêmes, pour représenter Dieu, un degré de convenance dont jusque-là on ne pouvait avoir l'idée. La nature humaine ayant été élevée jusqu'à l'union hypostatique avec Dieu, il devient certain, pour quiconque a le bonheur de posséder cette croyance et en saisit la portée, que de toute éternité le type de la nature humaine, corps et âme, a été conçu dans les pensées divines, en vue de cette dignité suréminente, et que le premier homme avait été fait à l'image de Dieu, aussi dans ce sens qu'il a été revêtu de formes propres au Verbe éternel : d'où il résulte qu'en représentant Dieu le Père sous la figure humaine, on le représente sous une figure dont le type appartient avant tout à son divin Fils, lequel, selon la nature divine, est son image parfaite et ineffable.

III.

DOCTRINE PAR RAPPORT AUX IMAGES DE DIEU.

Malgré les hautes considérations qui précèdent, toutes les images que nous pouvons faire de Dieu sous figure humaine, en dehors des conditions réalisées par l'humanité du Sauveur, demeurent, non-seulement insuffisantes, mais radicalement impropres à rendre leur divin modèle, si on prend les choses à la lettre. C'est à ce point de vue que les ont envisagées les Pères du deuxième concile de Nicée, et longtemps après eux, les

défenseurs des saintes images. S'attachant à justifier celles qui étaient dans l'Eglise directement l'objet d'un culte, ils ne s'étudièrent ni à comprendre ni à définir la légitimité et l'utilité de ces autres images dont nous avons pris à tâche de nous occuper d'abord, comme formant une catégorie distincte. Saint Jean Damascène va jusqu'à concéder aux iconoclastes, que ce serait une grave erreur, le comble de la démence, de faire aucune image du Dieu invisible : *Extremæ dementiæ ac impietatis fuerit Deum figurare* [1]. *In gravi quidem versaremus errore si vel invisibilis Dei faceremus imaginem*, etc. [2]. Saint Théodore Studite, qui soutenait également la doctrine de l'Eglise par rapport aux images, au IXe siècle, dit qu'on ne saurait peindre Dieu, parce qu'on ne peut lui attribuer aucune forme. Nicéphore Callixte, au XIVe siècle, reprochait encore aux Jacobites, comme une absurdité, de peindre l'Eternel[3]. Saint Thomas d'Aquin, s'appuyant de saint Jean Damascène, dit qu'on ne peut faire de lui aucune image corporelle [4].

En effet, les images de Dieu dont il s'agit se justifient, parce qu'elles n'ont pas pour but, précisément, de le représenter, mais seulement d'indiquer, selon le langage de l'art, ou son action ou quelques-uns de ses attributs. Au moyen de cet éclaircissement, on concilie la rigueur des termes que nous venons de citer, avec la pratique qui s'était introduite parmi les chrétiens dans le cours du IVe siècle, au plus tard, comme nous le verrons bientôt, mais d'une manière timide encore, si bien que, dans les conditions de la condamnation prononcée le 7 décembre 1690, par le pape Alexandre VIII, contre la proposition contraire, on peut dire que cet usage n'a prévalu que postérieurement au XIIIe siècle. Jusqu'à cette époque, nous ne rencontrerons aucune figure de Dieu le Père représenté dans la gloire, comme celles auxquelles il semble que se rapporte plus directement la proposition condamnée [5].

La doctrine de l'Eglise, éclaircie sur ce point, lors de la nouvelle controverse sur les images qui s'est élevée au XVIe siècle contre les iconoclastes modernes, a été résumée en termes décisifs, dans la lettre de Benoît XIV à l'évêque d'Augsbourg : « Personne n'ignore, dit-il, que ce serait une « erreur impie, sacrilége, et injurieuse à la nature divine, de penser que « le Dieu tout-puissant, tel qu'il est en lui-même, puisse être représenté

1. Œuvres de saint Jean Damascène, éd. Lequieu, 2 vol. in-fol. Paris, 1712, *De Fide orthodoxa*, p. 280.
2. *Id.*, *id.* *Oratio apologetica tertia*, p. 245.
3. *Eccl. Hist.*, Lib. XVIII, cap. LIII.
4. *Summa*, Part. III, quest. XXV, art. III.
5. Proposition condamnée : 25e *Dei Patris sedentis simulacrum nefas est christiano in templo collocare.*

« par l'emploi des couleurs: ce serait tomber dans l'erreur des anthropo-« morphistes. Dieu, cependant, peut être représenté de la manière ou « avec les formes sous lesquelles nous lisons, dans les saintes Ecritures, « qu'il a daigné apparaître aux hommes.

« De même », avait dit Catharinus « que nous concevons Dieu d'une « certaine manière, et que nous en parlons sans erreur, bien qu'il soit « ineffable et incompréhensible, parce que nous savons, — chose que « nous ne perdons pas de vue, — combien nos conceptions sont éloignées « de sa souveraine Majesté, de même l'on peut, sans erreur, par quelque « image, le représenter à nos sens, parce que nous savons bien « certainement que tout ce que nous pouvons figurer n'est rien moins « que Dieu [2]. »

« Il n'y a pas d'inconvénient », reprend le cardinal Capisucchi, « à re-« présenter Dieu avec les formes sous lesquelles il est apparu dans « l'ancienne loi, et qui, par voie d'analogie, se rapportent en quelque « manière à sa nature divine et à ses attributs : ainsi, on le représente en « vieillard pour signifier son éternité, avec des yeux pour indiquer sa « sagesse et sa connaissance de toute chose, avec des bras comme signe « de sa puissance..... [3]. » — « Et si l'Ecriture », ajoutait Catharinus, « ne peut être blâmée de s'être servie de semblables manières de « parler, pourquoi blâmerait-on la peinture ou la sculpture qui « l'imitent [4]? »

Bellarmin, cependant, traitant du même sujet, reconnaissait une différence considérable entre les images du Christ et des Saints, dont l'usage repose sur un article de foi, et les images de Dieu et de la Trinité, dont l'usage n'était appuyé que sur une opinion: opinion, il est vrai, qu'il soutenait avec l'appui des plus grandes autorités, et qui, depuis, est passée à l'état de certitude absolue, en vertu de décisions plus récentes [5].

1. Neminem profecto latet impium atque sacrilegum errorem fore divinæque naturæ injuriosum, si quis putaret Deum Optimum Maximum sicuti in se est, coloribus exprimere posse. . Repræsentatur tamen Deus eo modo et qua forma, quibus in Scripturis sanctis legimus ipsum mortalibus apparere dignatum esse. (*Lettre à l'évêque d'Augsbourg*, § II, 12.)

2. Ideo etiam sine errore potest aliqua similitudine sensibus nostris repræsentare, cum jam certe scierimus omnem similitudinem quam possimus excogitare ac fingere nihil minus referre quam ipsum Deum.... (*Opuscula F. Ambrosii Catharini*, Lyon, 1542, in-4o, p. 64.)

3. Capisucchi, *Controversiæ Theologicæ.* Controversia XXVI, § X.

4. Catharinus, *Op. cit.*, p. 65.

5. Ego dico : 1° Non esse tam certum in Ecclesia, an sint faciendæ imagines Dei, sive Trinitatis, quam Christi et Sanctorum, hoc enim confitentur omnes catholici, et ad fidem pertinet, illud est in opinione.... 3° Dico licere pingere etiam imaginem Patris in forma hominis senis.... Bellarmini, *Controversiæ.* Paris, 1613, 4 vol in-fol. T. II, p. 766, etc.

La lettre du pape Benoît XIV suffit, d'ailleurs, pour nous donner la mesure de ce qui est permis en pareille matière : mesure qu'on ne doit pas dépasser, au moins comme règle disciplinaire, d'autant qu'elle suffit parfaitement à tous les besoins de l'art chrétien. L'on peut représenter Dieu avec toutes les formes sous lesquelles il s'est manifesté d'après les saintes Écritures, et probablement aussi sous toutes celles qui répondent directement à leur langage ; on serait plus ou moins blâmable, au contraire, d'en imiter, à plus forte raison d'en imaginer, hors de ces conditions.

C'est d'après ces principes que nous allons étudier les images qui ont été faites de Dieu, soit qu'il ait été envisagé dans son adorable unité, soit qu'on se soit attaché à la distinction des Personnes, soit qu'on les ait réunies avec la pensée d'exprimer autant que possible l'unité et la trinité tout ensemble.

IV.

FIGURES DIVINES AVANT LE VIIe SIÈCLE.

Quand la distinction des Personnes ne se manifeste pas et n'a pas à s'exprimer dans l'action divine, c'est Dieu le Père qui est censé agir, et il est dans l'ordre qu'il n'y ait pas de représentations différentes pour Dieu le Père, considéré comme Père, et pour Dieu, tel que ses fidèles adorateurs pouvaient le concevoir comme simplement unique, avant que la distinction des Personnes ne leur eût été expressément révélée.

En conséquence, toute image de nature à représenter le Dieu des Juifs, le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, convient en même temps pour représenter Dieu le Père, tel qu'il est connu des chrétiens ; et réciproquement, dans notre langage, lorsque nous nous servirons du mot de Dieu sans distinction personnelle, nos observations pourront s'appliquer à Dieu le Père, mais non pas aussi spécialement au Fils et au Saint-Esprit.

Il ne paraît pas que les premiers chrétiens aient jamais voulu représenter Dieu, pour le représenter ; mais, quand ils ont eu besoin d'exprimer son action, ils n'ont pas reculé devant l'emploi des symboles et des personnifications nécessaires pour la rendre sensible. Dans les peintures des Catacombes, ils se sont servi, à cet effet, de la main venant du ciel : cette main donne à Moïse les tables de la Loi, arrête Abraham prêt à frapper son fils, ou seulement se tend vers lui pour lui faire signe d'arrêter ; on la voit aussi suspendue au-dessus de Moïse, au moment où il se

déchausse pour s'approcher de Dieu [1]. Il n'est pas d'ailleurs à notre connaissance qu'aucun autre sujet de l'Ancien Testament, donnant lieu à faire apercevoir l'intervention divine, ait été représenté dans ces peintures. Les deux premiers de ces sujets reparaissent, avec la même particularité, dans les sculptures des sarcophages ; quelquefois ils sont mis en pendants l'un de l'autre [2], et ils sont les seuls où nous l'ayons observée. En de telles circonstances, c'était se conformer au langage des saintes Écritures, que de représenter l'intervention d'en haut, de telle sorte que Dieu montre sa main et ne se montre pas.

Mais lisez le premier chapitre de la Genèse : il vous semblera voir le divin Ouvrier, descendu entièrement du ciel, mettre tous ses soins à perfectionner ses œuvres sur la terre ; puis il demeure au milieu de ses créatures pour les contempler, et il les contemple avec complaisance ; il pétrit de limon le corps d'Adam, il lui enlève une de ses côtes pour former celui de la première femme, et il s'entretient avec les premiers hommes comme s'il était l'un d'eux [3]. En conséquence, quand les sculpteurs chrétiens des IVe et Ve siècles se trouvèrent dans le cas de faire figurer, sur leurs sarcophages, quelques sujets empruntés à ces premiers jours du monde, ils attribuèrent à Dieu les formes humaines dans leur complète intégrité.

Dieu, sur ces monuments, est ainsi représenté dans les scènes de la création de la femme, du jugement d'Adam et d'Ève, et des oblations de Caïn et d'Abel, tantôt sous la figure d'un homme d'un âge mûr, tantôt sous celle d'un jeune homme imberbe.

Ces deux genres de figures sont également attribuées à Notre-Seigneur Jésus-Christ : nous verrons plus tard sur quel fondement.

Relativement à Dieu pris en général, et à Dieu le Père en particulier, elles peuvent avoir été conçues à divers points de vue distincts, quoique susceptibles de concourir aux mêmes résultats et de se confondre facilement.

L'idée dominante d'abord, c'est tout simplement celle de la forme humaine, en quelque sorte purement hiéroglyphique, nécessaire pour figurer l'action intelligente. Une autre idée qui, destinée à régner dans la suite, commence à se faire jour déjà, consiste à prendre la figure du Dieu incarné et par conséquent manifesté visiblement, pour type de toutes

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 231, 281, 339, 363, 367, 393, 395.

2. *Id.*, *id.* p. 155, 295.

3. Gen., III, 8. *Cum audissent vocem Domini deambulantis in paradiso ad auram post meridiem.*

Exod., XXXIII. *Loquebatur Dominus ad Moysen facie ad faciem sicut solet loqui homo ad amicum suum.*

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

LA CRÉATION ET LA RÉDEMPTION,

les figures divines. Il n'est pas impossible encore que quelques-uns des actes divins, ainsi représentés, aient été considérés comme spécialement propres au Verbe lui-même. On peut enfin avoir eu en vue le ministère des Anges qui, dans les apparitions où ils ont eu la mission de représenter Dieu, ont aussi fourni un modèle de formes propres à lui être attribuées. Quant à la vision de Daniel et à la figure de l'Ancien des jours, leur influence était réservée pour les temps modernes, ou pour les époques au moins qui en approchaient ; elles ne paraissent en avoir eu aucunement sur les œuvres primitives de l'art chrétien.

Quelques-unes de ces œuvres cependant semblent bien dénoter l'intention de mettre en évidence la paternité divine. Parmi les sarcophages du musée de Latran, il en est un[1] où, en regard de quatre sujets du Nouveau Testament placés à la gauche d'une Orante centrale, — la guérison du paralytique, celle de l'aveugle-né, le miracle de Cana et la résurrection de Lazare, où le Christ est jeune et imberbe, — on observe à droite la condamnation d'Adam et d'Ève et les offrandes de Caïn et d'Abel.

Dans le premier de ces sujets, le personnage qui prononce la sentence ou plutôt qui la fait exécuter, tenant la verge du commandement à la main, conserve ce même type de l'éternelle jeunesse ; dans le second, au contraire, Dieu est représenté avec la forte maturité du milieu de la vie, et il est assis pour mieux indiquer l'ordre hiérarchique. L'artiste se serait-il proposé là de faire apercevoir une opération propre au Verbe divin, ou n'aurait-il pas voulu plutôt faire apparaître, aussitôt après la chute, le Rédempteur qui fut dès lors promis ? Ici, dans tous les cas, le personnage qui siége gravement, pour recevoir les prémices de la terre sous les figures symboliques d'une grappe de raisin et d'un agneau, représente évidemment la première Personne de la sainte Trinité. Debout, derrière ou un peu à côté de lui, on remarque deux autres figures plus jeunes : l'une imberbe, l'autre qui paraît avoir un commencement de barbe ; il est fort permis de croire que l'on a voulu figurer ainsi les autres Personnes divines. Il y a, en effet, une grande analogie entre ce groupe et celui des sarcophages du musée de Latran (pl. VIII)[2], où l'on est généralement d'accord pour reconnaître les trois Personnes de la sainte Trinité concourant à la formation de la femme. Sur ces deux monuments, le type et l'attitude attribués à Dieu le Père sont à peu près les mêmes ; il n'y a de sérieuses différences que relativement au Fils et au Saint-Esprit, qui, dans le second, traités

1. Il a été publié par Bosio, *Roma sott.*, p. 159. Nous l'avons reproduit en plus grande partie, T. I, pl. V, d'après une photographie prise sur l'original, mais sur laquelle les deux Personnes divines, placées près de Dieu le Père, étaient mal venues.

2. Nous la reproduisons d'après la photographie.

moins secondairement, ont des figures où, contrairement à l'appréciation du R. P. Garucci, nous sommes d'accord avec M. de Rossi et M. l'abbé Martigny, pour reconnaître l'intention d'une similitude parfaite avec celle du Père.

On observe également au musée de Latran, un autre sarcophage que nous publierons ci-après (pl. XIV), où, de chaque côté de la croix triomphante qui occupe le centre, sont représentés d'abord — ou plutôt rappelés avec la réserve de règle alors dans ces sortes de sujets, — le martyre de saint Pierre, celui de saint Paul; puis deux scènes dans lesquelles nous croyons reconnaître, d'une part, l'acceptation du sacrifice d'Abel et de l'autre la condamnation de la première femme, représentées en des conditions exceptionnelles. Ces deux sujets usités pour exprimer les deux idées de chute et de réparation, — de chute en vue de la réparation, de réparation surabondante, venant absorber tout ce qui peut rester du souvenir de la chute, — qui forment le fond théologique de cet art éminemment substantiel, sont ordinairement représentés ainsi : la condamnation, au moyen d'Adam et d'Ève au pied de l'arbre fatal, tenant à la main le premier un épi ou une gerbe, la seconde une brebis, symboles du travail que Dieu leur impose, symboles aussi, déjà, des grâces réparatrices; l'oblation, au moyen de deux jeunes gens qui offrent à Dieu ces mêmes symboles de l'épi ou de l'agneau, sans rien pour rappeler que ces offrandes ont été inégalement agréées, car l'idée se porte snr la signification également bonne des objets offerts, et non sur les intentions fort différentes des deux frères en les offrant. Dans cette circonstance, l'un des deux seul porte son offrande, c'est Abel, on le reconnaît à son agneau, et Caïn se présente les mains vides; il se peut sans doute que l'épi ait disparu par l'effet de quelque accident; mais n'est-il pas possible que l'on ait voulu insister surtout sur la valeur réparatrice de ce sacrifice, dont Abel et son agneau sont l'un et l'autre la figure, sans s'attacher pour le moment à l'emblème eucharistique au moyen duquel ce sacrifice s'applique et se renouvelle? Quoi qu'il en soit, Dieu, qui agrée cette offrande, n'a rien qui le distingue sensiblement, quant au mode de représentation, de notre description précédente; tandis que le personnage également assis, qui, à l'extrémité opposée du monument, paraît prononcer un arrêt, est vêtu d'une tunique courte au lieu de la longue robe qui seule semblait devoir convenir à la gravité d'une figure divine. Cependant, s'il est vrai, comme les apparences portent à le croire, que la femme appelée à comparaître devant lui tient une pomme à la main, comment ne pas la prendre pour Ève devant le tribunal de Dieu? Alors, on reconnaîtrait, dans cette composition, la manière toute hiéroglyphique, en raison de laquelle, voulant représenter Dieu comme juge,

on se ne serait nullement attaché à représenter autre chose qu'un juge : le type du juge dans cette circonstance pouvant être pris de la figure de Pilate, telle qu'on la voit communément dans cette classe de monuments.

On s'expliquerait ensuite comment la femme seule comparaîtrait devant ce tribunal, par cette pensée que la condamnation, selon l'esprit qui présidait à l'exécution de ces monuments, ne devait pas tellement y prévaloir, qu'ils ne fissent songer aussi à la régénération, au mystère de la nouvelle Ève, au fruit fatal reconquis, à l'Église représentée si souvent par la femme. La pensée générale du salut et de la réparation s'affirme, en effet, dans ce monument, par la présence de la croix qui en occupe le centre, par la scène où saint Pierre est emmené au supplice, — communément employée pour exprimer la réparation de son reniement, — mise en regard du martyre corrélatif de saint Paul.

Dans les anciennes mosaïques, nous voyons se continuer, sous des conditions nouvelles, les deux modes de représenter Dieu : par la main céleste et par une figure humaine. Dans les mosaïques absidiales du VI[e] siècle, on voit apparaître la main divine soutenant une couronne au-dessus du Christ, au-dessus de la croix qui tient sa place, ou de l'un de ses Saints que l'on veut honorer pour l'honorer lui-même [1]. Telle est, dans ces monuments, la solennité du sujet et la valeur de la situation, comme exprimant un culte manifeste, rendu non-seulement au prototype, mais aussi à cause de lui dans une certaine mesure encore à son image, que, dans ces temps primitifs, on s'est gardé d'y faire intervenir aucune de ces figures de Dieu, d'autant plus imparfaites qu'elles sont trop humainement complètes, relativement au Dieu invisible qui règne dans les cieux : au moyen d'une indication réduite, on disait tout ce qu'il fallait dire, et on n'avait pas à craindre de donner à ces images une importance capable de diviser l'attention et de troubler les idées qui doivent se reposer sur le Dieu fait homme, car seul il a fourni, dans son corps sacré, un digne moyen de figurer extérieurement la Divinité.

Mais quand il s'est agi d'un récit et non plus d'une solennelle exaltation, la même réserve n'a plus été jugée nécessaire, et dans les mosaïques représentant toute l'histoire de l'Ancien Testament, dont, au V[e] siècle, fut ornée dans toute sa longueur la nef de Sainte-Marie-Majeure, les figures humaines de Dieu reparaissent sans difficulté ; elles sont aussi alors généralement d'un âge mûr, et non plus posées sur la terre, mais suspendues dans l'espace. L'artiste s'en est servi, comme le P. Cahier le dit de la main divine, toutes les fois qu'il a voulu rendre ces mots : *Factum est ver-*

1. Ciampini, *Vet. mon.*, pl. XV, XXV, XXIX, XXXII, XXXV ; Fontana, *Chiesa di Roma*.

bum Domini ad...[1], et rappeler les paroles que l'Écriture rapporte comme adressées directement par Dieu à Abraham, à Jacob, à Moïse, à Josué[2]. Il s'est contenté de la main, quand il a voulu seulement exprimer la protection divine, lorsque Moïse et Aaron, par exemple, trouvèrent un refuge dans le tabernacle contre la fureur des Juifs, après la mort de Coré, Dathan et Abiron[3].

Dans d'autres mosaïques du même temps, la main de Dieu reparaît au-dessus d'Abraham prêt à sacrifier son fils, au-dessus de Moïse se déchaussant; elle exprime l'inspiration sur la tête des Prophètes, elle suspend le livre sacré près des Evangélistes. On voit que l'usage de ces figures est réglé par le besoin que l'on en a pour l'expression des pensées, selon la nature des sujets et des compositions, soit que l'homme soit représenté tout entier, soit que l'on se contente d'un seul membre de son corps

V.

FIGURES DE DIEU PENDANT LE MOYEN AGE.

D'une importance secondaire par le sens qu'on se bornait à y attacher, les figures humaines employées pour représenter Dieu hors des conditions de l'Incarnation, furent peu remarquées et se répandirent peu : on s'explique ainsi que les plus zélés défenseurs des saintes images, au VII[e] siècle, les aient ignorées, et qu'elles soient demeurées inaperçues pour plusieurs des hommes les plus versés, parmi les modernes, dans la connaissance de l'art chrétien primitif.

Après les monuments que nous avons passés en revue comme offrant les plus anciens exemples de représentations de Dieu sous forme humaine, il se passe un long espace de temps, pendant lequel on ne rencontre plus que la main pour figurer Dieu le Père, et la colombe pour figurer le Saint-Esprit. Nous ne voyons reparaître la figure humaine que vers le milieu du IX[e] siècle, dans une bible de la Bibliothèque nationale, offerte à Charles le Chauve, par les chanoines de Saint-Martin de Tours, et citée à ce propos, par Emeric David : « L'Éternel », dit-il, « est peint quatre « fois sur la première miniature qui est divisée en trois bandes : parlant « à Adam qu'il vient de créer ; touchant les côtes du premier homme qui « est endormi; lui présentant Ève; appelant les deux époux après qu'ils

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. I, p. 215.
2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. L, LIV, LX, LXII ; Valentini, *Basilica liberiana.*
3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. I, pl. LXI.

« ont mangé le fruit défendu. Il est représenté sous la figure d'un homme « de trente ans, sans barbe, pieds nus, vêtu d'une tunique bleue et d'un « manteau rouge et or; sa tête est ornée d'un nimbe en or plein, bordé de « rouge; il tient en main un sceptre [1]. »

On observera que, dans cette miniature, il s'agit encore de rendre un récit. Il est probable que la lacune qu'aucun renseignement ne nous a permis de combler, vient de la rareté, dans les monuments antérieurs au moyen âge proprement dit, des monuments figurés d'un caractère vraiment historique, comparativement à ceux qui, en beaucoup plus grand nombre alors, expriment des idées plus générales, en des compositions symboliques. Dans celles-ci, une représentation de Dieu semblerait vouloir dire quel il est, tandis qu'en des compositions historiques, on dit seulement ce qu'il fait.

La miniature du IXe siècle, citée par Emeric David, n'est d'ailleurs nullement isolée à son époque et dans son genre. Dans la bible de la Basilique de Saint-Paul à Rome, offerte également à Charles le Chauve, on voit de même un Dieu imberbe présentant Ève au premier homme [2].

Dans la miniature d'un *Exultet* du XIe siècle, nous voyons paraître pour la première fois une figure de Dieu représenté dans un but de glorification directe; l'enlumineur l'a fait pour traduire ces mots : *Æterni regis splendore illustrata*; et à mesure que se déroulait le long parchemin sur lequel lisait le diacre, les assistants à la bénédiction du cierge pascal voyaient apparaître un roi couronné par deux anges [3].

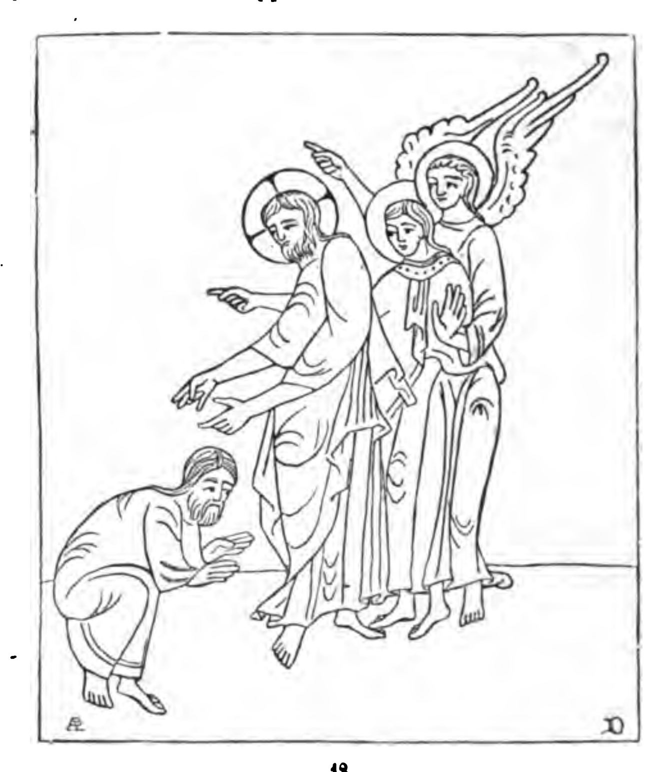
M. Didron a encore publié, d'après un psautier italien de la fin du XIIe siècle (Biblioth. nat. suppl. fr. 1132 *bis*), une figure ornée du nimbe crucifère, et armée d'une épée, d'un arc et d'une flèche, correspondant à ces mots du Psaume XVII : *Et misit sagittas suas et dissipavit eos* [4].

Dans le psautier de la Bibliothèque nationale. aussi du XIIe siècle (supp. latin. 1194), on voit, sur la première page, une miniature où les six jours de la création sont représentés dans autant de médaillons circulaires. Dieu, dans chacun d'eux, occupe un espace séparé représentant le séjour céleste, l'artiste n'ayant pas voulu lui faire mettre la main à l'œuvre, mais plutôt montrer la puissance de sa parole; nous y reviendrons quand nous parlerons plus expressément de la Création.

La miniature d'une bible (Biblioth. nation. no 6) publiée par M. Didron, ayant à représenter l'apparition des trois Anges à Abraham, a subs-

1. *Histoire de la Peinture au moyen âge*. Paris, 1842, p. 40, note.
2. D'Agincourt, *Hist. de l'art par les monum. Peint.*, T. V. pl. XLIII.
3. D'Agincourt, *Peint.*, pl. LIII.
4. Didron, *Hist. (icon.) de Dieu*, p. 191.

titué au premier d'entre eux, une figure de Dieu portant de la barbe et un nimbe crucifère, pour rendre le tour éminemment remarquable du texte sacré, qui successivement parle de Dieu au singulier et des trois Anges au pluriel. C'est le Seigneur qui apparaît, le Seigneur qui parle : *Apparuit autem ei Dominus.... Dixit autem ad Abraham*, et ce sont trois Anges que reçoit Abraham, *apparuerunt ei tres viri* [1].



12

Abraham prosterné devant Dieu accompagné de deux Anges.

Nonobstant tous ces exemples, on peut dire que les images de Dieu sous figure humaine ne prirent véritablement de l'extension qu'au XIIIe siècle. Gori n'en connaissait pas de plus anciennes, et l'on doit dire même qu'elles ne se multiplièrent qu'au XIVe siècle, pour devenir plus communes encore au XVe.

C'est aussi au XIIIe siècle que l'on vit ces figures se montrer dans les régions célestes, au-dessus du Sauveur, pour le glorifier. On exprime ainsi ce qui se passa, avec des manifestations réellement sensibles, lors du baptême de Notre-Seigneur, et en effet, c'est à ce sujet que nous en avons

1. Gen., XVIII, 1, 2; Didron, *Hist. (icon.) de Dieu*, p. 55.

rencontré l'un des premiers exemples, fourni par une miniature du beau manuscrit des *Emblemata Biblica* (Biblioth. nat. lat. 11560), au commencement du livre d'Ezéchiel. Jusqu'alors la voix du Père, qui se fit entendre dans cette circonstance, n'avait été rappelée que par la main divine, ou seulement par un rayonnement, quelquefois par un simple arc de cercle teinté d'azur. Quatre Anges dans le ciel forment la cour céleste; la composition cependant n'est pas complète, car le Saint-Esprit n'y paraît pas.

Dans ce même manuscrit, le Père céleste est fréquemment représenté. Au psaume *Benedixisti, Domine, terram tuam*, au-dessus d'une scène de la Nativité, on le voit couronné lui-même et bénissant, au-dessus d'un Christ dans la gloire (p. 68 *bis*); plus loin (p. 126), au-dessus de saint Pierre et saint Paul réveillant un religieux endormi.

Toutes ces figures sont d'un âge mûr, et conformes aux traits du Christ lui-même; le moment cependant est venu d'apprendre quand et comment a commencé à s'introduire dans l'art chrétien le type du Père éternel, qui a fini par prévaloir uniquement.

VI.

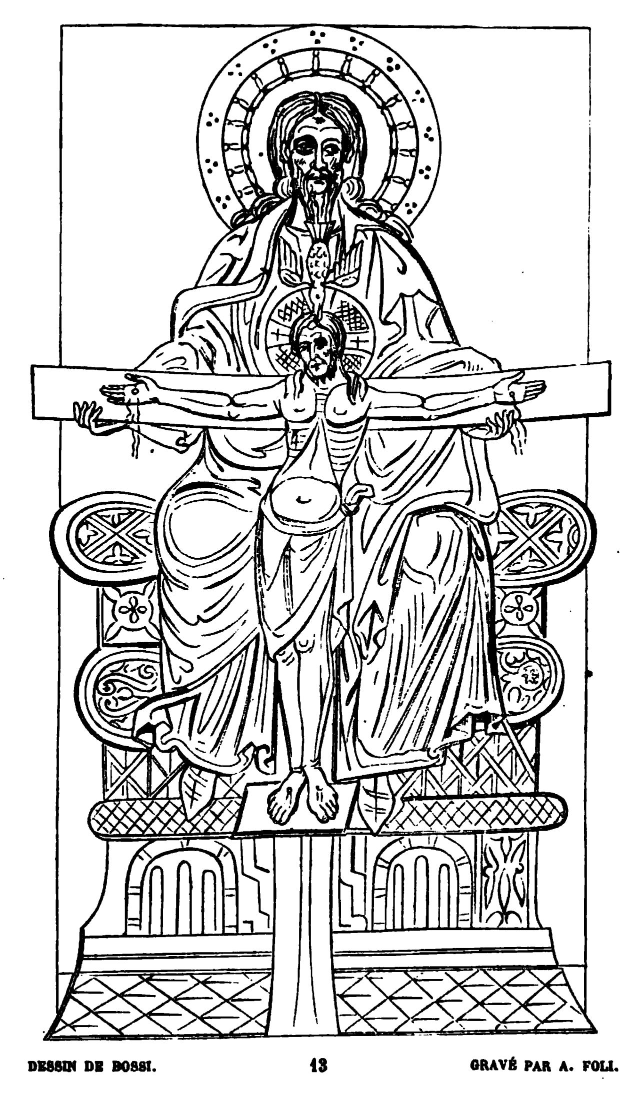
L'ANCIEN DES JOURS.

Ce fut comme développement de l'idée de la paternité divine, plutôt qu'avec la pensée de rendre l'éternité de l'Ancien des jours, que l'on commença à vieillir les figures de Dieu. Dès le XII[e] siècle, pour justifier cette observation, l'on peut citer la *Descente de croix*, des grottes de l'Egerstein, en Westphalie, taillée dans la roche vive, où Dieu le Père vient recueillir l'âme de son divin Fils. La miniature de la bibliothèque du Vatican [1], que nous reproduisons, et dont l'exécution ne doit pas être de beaucoup postérieure [2], nous offre une figure de Dieu le Père manifestement plus vieillie encore, comparativement à celle du Sauveur attaché à la croix. Nous y voyons, en effet, l'un des plus anciens exemples de cette manière de représenter la sainte Trinité, ou plutôt les trois mystères fondamentaux de notre religion : de telle sorte que la croix où le Fils est attaché soit soutenue par le Père, et que le Saint-Esprit plane entre les deux, sur le sein du Père. Les vitraux de Saint-Denis, dus à

1. Forster, *Monuments de la Sculpture en Allemagne*, T. I, p. 44.

2. Le manuscrit est un Nouveau Testament qui porte le n° 39. On remarquera que, dans cette miniature, Dieu le Père porte un nimbe très-orné, mais non pas le nimbe crucifère, et qu'il a les pieds chaussés.

Suger, offrent une composition analogue, où la croix repose sur le char d'Aminadab pour représenter l'Église; mais le Saint-Esprit ne s'y voit



DESSIN DE BOSSI. 13 GRAVÉ PAR A. FOLI.

Trinité (XIIe siècle).

pas, et la figure du Père ne porte pas l'empreinte d'un âge plus avancé que celle du Fils, conformément à l'usage général du temps.

Il est une miniature des *Emblemata Biblica* où, à première vue, on serait tenté de reconnaître une image de Dieu sous figure de vieillard. Sur ce texte d'Isaïe : « *Ecce servum meum suscipiam* », la miniature représente

en effet un vieillard qui tient sur ses genoux un enfant. L'enfant porte le nimbe crucifère, le vieillard n'a pas même le nimbe simple : ce n'est donc pas Dieu le Père qui est ainsi représenté, mais le prophète qui a prédit la venue de l'Enfant divin.

On en a la preuve dans ce qui suit : le texte d'Isaïe est ainsi interprété : *In hoc loco loquitur Deus de χρο (Christo) qui assumpsit carnem suam et fuit obediens usque ad mortem* ; et, en regard de cette interprétation, on voit le Christ mort sur la croix, mais un sceptre à la main ; le Père, au-dessus, sous une figure d'âge mûr, tend les bras vers lui, et le Saint-Esprit, dans l'espace intermédiaire, descend sur sa tête.

Le groupe supérieur rappelle un diptyque en ivoire du XIVe siècle, conservé au musée chrétien du Vatican, où, dans un groupe analogue à celui où nous venons de reconnaître Isaïe, on voit Dieu le Père, sous figure de vieillard ; Dieu le Fils, sous figure d'enfant ; au milieu d'eux, le Saint-Esprit, sous figure de colombe, et les quatre emblèmes évangéliques qui les accompagnent.

Somme toute, au XIVe siècle, si l'on représentait Dieu le Père de cette manière, ce fut encore par exception. Dans l'école de Giotto, si prépondérante alors en Italie, comme dans les œuvres d'art de tous genres qui s'exécutaient chez nous, c'est sous les traits du Christ, ou avec des traits analogues, qu'en général on continua de le mettre en scène. En Allemagne, dans la seconde moitié du XVe siècle, le premier des Holbein peignait encore ainsi à Sainte-Catherine d'Augsbourg, dans un *Couronnement de la Vierge*, les trois Personnes divines avec la plus grande similitude de traits [1].

Mais, vers la même époque, Benozzo Gozzoli, au Campo Santo de Pise, avait adopté franchement le type d'une verte vieillesse, pour représenter Dieu, quand il doit parler dans les scènes de la Bible. Les frères Vivarini, à Venise, un peu après Ambrogio Borgognone, à Milan, suivaient cet exemple, dans ce même sujet du couronnement de la Vierge, où le Père préside, tandis que le Sauveur dépose la couronne sur la tête de la très-sainte Vierge.

Ces figures de Dieu le Père ont toutes pour trait commun une extrême douceur, caractère distinctif des œuvres dont elles font partie. Le *Père éternel* de Raphaël, dans la fresque de Saint-Sever, à Pérouse, reproduit, avec peu de différence, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, est encore un placide vieillard, mais avec une tendance vers la force et la majesté puissante qui menace déjà de tourner à la sévérité.

C'est à Michel-Ange cependant qu'il appartient de concevoir ce vieillard

1. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 20.

robuste, capable de remuer le monde de la force de son poignet, mais susceptible aussi de sentir peser sur son esprit le poids des choses qu'il gouverne, au point d'en paraître soucieux et comme assombri. Alors on ne veut plus dans l'art que du large, de la vigueur, du mouvement, et l'Être suprême devra l'emporter sur tous par l'ampleur de ses poses et la vigueur de ses traits. Raphaël céda sous ce rapport à l'ascendant de son rival : le *Dieu Créateur* des fresques de la chapelle Sixtine et celui des Loges du Vatican sont manifestement de même école [1].



14

Dieu Créateur (Michel-Ange).

La partie était gagnée, désormais : le type du Père éternel devait demeurer sans concurrent dans l'art chrétien, soit que l'on voulût représenter le Dieu biblique, ou Dieu le Père du Nouveau Testament. Jusqu'alors, on avait pu s'autoriser de la Vision de Daniel [2], et au même titre de celle d'Ézéchiel [3], pour représenter Dieu sous une forme humaine; mais il ne paraît pas qu'on ait recouru au texte du premier, pour décider qu'on devait le faire conformément à la description qu'il en donne, plutôt qu'à celui du second, où l'image de Dieu demeure indéterminée.

1. Le *Dieu Créateur*, de Raphaël, sera publié dans notre quatrième volume, d'après un dessin original.

2. Dan., VII, 9.

3. Ezech., I, 27.

Le moment est venu de voir quelles inspirations l'on doit tirer de cette magnifique figure de l'Ancien des jours, donnée par le prophète.

L'Ancien des jours s'assied sur son trône, ou plutôt sur ses trônes, *throni positi sunt ;* son vêtement est blanc comme la neige, et les cheveux de sa tête sont comme la laine la plus pure : son trône est de flammes : ces trônes vivants et animés sur lesquels il repose, par leur accord, en effet, ne font qu'un, et ils peuvent être considérés comme ne faisant qu'un seul trône; et ce trône est un char, car il a des roues et il marche : roues elles-mêmes, toutes de flammes, *rotæ ejus ignis accensus ;* ou plutôt, il n'est que roues : les trônes angéliques de la hiérarchie céleste, représentés sous formes de roues. Et au milieu de ces roues enflammées, un fleuve de feu plus vif et plus rapide sort de la face de l'Éternel. Des milliers de mille l'assistaient, et dix mille centaines de mille se tenaient prêts à le servir[1].

Que ce langage nous fait monter haut par delà toute vigueur des muscles et toute largeur de geste ou d'attitude! Comment ne pas comprendre ensuite que, pour approcher de cette sublimité, la peinture a surtout besoin de s'immatérialiser au contraire? Il y a deux manières de le tenter : en se servant pour s'élever ou de la lumière et de sa fluidité, ou de la sérénité d'expression. La majesté suave d'une figure sereine porte au recueillement, et c'est par le recueillement que l'âme s'élève davantage. Veut-on parler plutôt aux sens : on le fera au moyen de la lumière. Qu'est-il besoin, dans une figure divine, de sentir la chair et les os, quand le plus heureux succès de l'art serait de donner à entendre qu'il n'y en a pas? Dieu se montre-t-il, en effet, sous une figure humaine : cette figure n'est qu'une apparence. Ézéchiel s'exprime évidemment dans ce sens; et le magique vieillard de Daniel, tout de flammes, peut-il être considéré comme formé d'un épais limon corporel?

Souvent les artistes des vieux temps se sont contentés, pour rappeler l'action divine, de figurer au sommet de la composition un arc de sphère rayonnant ou azuré. Le Dante, dans son Paradis, représente les élus comme autant d'astres pleins d'éclat : les aperçoit-on de loin, on ne distingue qu'un globe lumineux; quand on approche, on reconnaît leurs figures et leurs traits. Le peintre ne serait-il pas dans le vrai, si, d'une manière analogue, dégageant de la gloire divine des formes tout éthérées, tout enflammées, il les rendait néanmoins parfaitement distinctes?

1. Aspiciebam donec throni positi sunt, et Antiquus dierum sedit. Vestimentum ejus quasi nix et capilli capitis ejus quasi lana munda ; thronus ejus flammæ ignis : rotæ ejus ignis accensus, fluvius igneus rapidusque egrediebatur a facie ejus. Millia millium ministrabant ei et decies millia centum millia assistebant ei. (Dan., VII, 9.)

Que ce soit un moyen de serrer de plus près à la fois l'idéal et le vrai, il ne faut pas en conclure à l'exclusion de toute autre voie pour viser au même but. Il serait exagéré de méconnaître de très-grandes beautés dans les figures du Père éternel de la chapelle Sixtine et des Loges du Vatican, surtout dans celles de ces figures que les deux grands artistes ont jetées comme flottant dans l'espace.

Il est cependant une autre figure de Raphaël, qui serait plutôt le chef-d'œuvre du genre : le tableau de la *Vision d'Ézéchiel* n'est petit que par la dimension, il est grand et large de style autant que possible, et Raphaël s'y montre plus lui-même; avec moins de vigueur anatomique, il y a mis plus d'inspiration. Il s'est inspiré à la fois d'Ezéchiel et de Daniel : il a pris de celui-ci le type même de l'Ancien des jours, un peu rajeuni toutefois, et les milliers de Chérubins qui forment là comme l'air que l'on respire; il a puisé dans l'un et l'autre un souffle qui soulève.

La vision d'Ezéchiel, plus encore que celle de Daniel, est impossible à rendre littéralement en peinture : quel éclat, quel mouvement, quel enchaînement inextricable entre tous les symboles ! L'imagination est puissamment excitée; mais comme on est entraîné au delà de tout ce qui peut s'imaginer ou se concevoir ! comme on est saisi de tant de majesté et de puissance, dont les linéaments vous échappent à force d'éclat et de grandeur ! Il faut une grande sobriété de moyens pour faire passer dans l'art quelque chose de semblable. Raphaël l'a compris : il s'est contenté de résumer ce qui est exposé avec un si magnifique développement par le Prophète, et c'est surtout par l'expression enivrée de ses quatre animaux, secondée de leurs formes supra-naturelles, qu'il vous transporte jusqu'à un point qui puisse répondre au frémissement que vous fait éprouver la lecture du texte sacré.

Est-ce qu'en lisant vous ne comprenez pas cependant que, de la part de l'artiste, il eût été possible de faire mieux encore ? Du mieux, Raphaël en donne l'idée lui-même, car ce jet grandiose, imprimé à son œuvre, n'aurait rien perdu de sa force; il en aurait gagné au contraire, si le grand peintre eût attribué à Dieu et aux Anges des formes moins naturelles, comme il les eût conçues quelques années plus tôt. Mais si, au lieu de porter ses aspirations dans les voies du possible, on s'en tient aux œuvres réalisées, on jugera, en les comparant, que, de main humaine, il n'y en a aucune autre qui approche de l'idée donnée par les Prophètes, comme cette vision de la gloire du Seigneur : *hæc visio similitudinis gloriæ Domini.*

VII.

DES SIGNES ET DES ATTRIBUTS DIVINS.

Parmi les signes et les attributs appliqués à Dieu dans l'iconographie chrétienne, il en faut distinguer de deux sortes : les uns qui remplacent toute autre figure, les autres qui accompagnent les figures destinées à le personnifier plus complétement. Les premiers, par eux-mêmes, le représentent tout entier, dans ce sens qu'ils expriment son action tout entière, selon l'étendue que comporte le sujet du tableau : mais on ne peut pas dire qu'ils le personnifient. La main divine avait pris, dans ce sens, dès l'origine, une importance dont aucun autre signe analogue n'a jamais approché; cependant son règne n'a pas toujours duré. Quand les figures humaines entières de Dieu sont devenues plus communes, quand on n'a plus eu aucune crainte de les poser dans la gloire et de les suspendre dans le ciel, l'emploi de la main divine est naturellement devenu plus rare, et son usage a cessé ou à peu près lorsque ces figures ont complétement prévalu, c'est-à-dire du XIIIe au XIVe siècle. « Bottari », dit le Rév. P. Cahier, « croyait avoir beaucoup fait en montrant que l'usage « de ce symbole avait persisté jusqu'au XIe siècle; le fait est que le « XIIe siècle et même le XIIIe l'employèrent volontiers, comme un « signe qui n'avait point du tout perdu pour les peuples son ancienne « signification »[1].

Nous disons *le ciel* pour signifier Dieu ; et Notre-Seigneur Jésus-Christ enjoint expressément de ne pas jurer par le ciel, parce qu'il est le siége de la gloire de Dieu. En conséquence, dans l'iconographie, l'image du ciel a été prise pour exprimer l'idée de Dieu d'une manière encore plus élémentaire. Dans l'archaïsme des bas temps et pendant tout le moyen âge, cette image est formée de quelques rayons d'arcs concentriques plus ou moins ornés, très-souvent constellés, ou seulement d'une section de sphère azurée ; fréquemment de son sein s'échappe la main divine; mais il n'est pas rare qu'elle soit isolée, et c'est alors qu'elle a toute sa valeur propre.

Les modernes, lorsqu'ils se furent fait une règle de n'admettre dans leurs œuvres aucune forme ni aucun effet qui ne pût s'observer dans la

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. I, p. 212 ; Vitraux de Bourges, pl. I, pl. XIV. A. B. Pl. d'étude XIII, fig. D.

nature, substituèrent à ces indications conventionnelles une illumination du ciel, un rayonnement lumineux ; mais l'idée fondamentale est demeurée jusqu'à nos jours.

De même que la main avait paru convenable pour représenter Dieu, parce qu'il fait tout, il semblerait que l'on aurait dû également employer l'œil, pour dire qu'il voit tout[1]. Il ne paraît pas cependant qu'on l'ait beaucoup fait, et c'est tout au plus s'il nous souvient vaguement d'avoir aperçu quelque part un œil dans un triangle, à la place des caractères hébraïques du nom divin. Il est nécessaire au contraire de mentionner l'association de ces caractères et du triangle, comme un signe usité depuis une époque peu éloignée, pour représenter Dieu, considéré en général ; mais il ne faudrait pas prendre ce signe comme se rapportant spécialement à Dieu le Père, si on s'attachait à la distinction des personnes. Il y a lieu cependant d'en parler avant d'arriver à l'étude des figures de la Trinité : en effet, c'est le triangle qui, par lui-même, est pris pour une image de ce mystère ; mais le nom de Dieu, dès qu'il s'y montre, doit primer la figure géométrique qui sert à l'encadrer, et ce nom n'exprime pas expressément la Trinité des personnes, bien que, pour nous chrétiens, éclairés comme nous le sommes, la notion de cette Trinité en soit inséparable, et le triangle a précisément pour mission de le dire.

Les attributs qui conviennent le mieux à Dieu, quand il est personnifié, sont d'abord tous les attributs de la dignité souveraine. Il est le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs : il est fréquent, en conséquence, qu'on lui fasse porter le sceptre ; il l'est moins qu'on le couronne autrement que du nimbe crucifère ; le représentait-on comme l'Ancien des jours, il semblait que sa tête ne dût être ceinte que d'une belle couronne de cheveux blancs. Aux époques précédentes, on n'attachait qu'une importance plus sensiblement secondaire aux personnifications divines conçues en dehors de l'Incarnation, et ces insignes de dignité étaient portés plutôt par le Dieu fait homme que par son Père céleste. La couronne royale ou impériale, quoi qu'il en soit, sied toujours à Dieu, et mieux encore la tiare pontificale, à cause de son caractère sacré et de l'idée de plénitude qui s'y attache, quand elle est complétée par ses trois couronnes. On étend aussi quelquefois sur ses épaules la chape et d'autres ornements pontificaux. Ceci ne saurait qu'être approuvé, pourvu que ces insignes aient tous rapport à la suprême juridiction, et non pas au caractère du prêtre en tant que sacrificateur. Dans ce sens, c'est le Fils de Dieu qui est le prêtre et le

1. « Les anciens Egyptiens représentaient Dieu par un œil à l'extrémité d'un sceptre, « pour montrer qu'il voit et gouverne tout. (R.) »

sacrificateur par excellence, et Dieu le Père se pose plus particulièrement comme celui auquel tout sacrifice est offert.

De tous les attributs, celui qui convient le mieux à Dieu est le globe porté entre ses mains. Les empereurs se sont prévalus de cet attribut, lorsqu'ils ont voulu se faire considérer comme les maîtres du monde : l'hyperbole était partout, on pouvait la laisser; mais où trouver quelqu'un, après Dieu, qui puisse seulement embrasser de son regard l'humble sphère où nous habitons, ou lui imprimer de sa main la plus petite oscillation?

De même que les symboles précédents, le globe a été aussi attribué à Dieu le Fils, plus souvent et aussi justement qu'à Dieu le Père : il n'y aurait donc aucun attribut absolument distinctif, qui par lui-même servît à ne jamais confondre la première Personne divine avec la seconde. Mais, avant même que l'une d'elles n'ait été distinguée par l'adoption du type du Père éternel, on les reconnaît ordinairement à la nature de leurs rôles et de leurs opérations; puis ces insignes ne leur sont pas attribués également en toutes circonstances : c'est surtout en l'absence du Père que le Fils revêt tous ceux de la domination absolue. Quand leurs images sont rapprochées, afin de mieux marquer l'ordre hiérarchique de la procession et de ne pas les confondre, on réserve pour le Père au moins la tiare et le globe, tandis que le livre, qui a été souvent donné à Dieu le Père, demeure plus convenablement dans les mains du Fils.

VIII.

DIEU DANS LA CRÉATION.

Les sujets qui donnent lieu de représenter Dieu, participent des deux modes de représentation historique et symbolique. Nous avons vu que, tout d'abord, les chrétiens s'étaient servi de son image pour exprimer son intervention dans les circonstances au moins où la sainte Écriture la rapporte comme partie intégrante des faits, et ce n'est que bien plus tard qu'on l'a vu prendre place dans des représentations où la pensée du mystère de la rédemption, habituelle dans les produits de l'art primitif, sera rendue avec plus d'appareil et dans un ordre d'idées plus général. Dans le premier cas, Dieu est réputé descendre vers nous, et, s'il ne pose pas le pied sur la terre, il est réputé du moins s'en rapprocher, et il est agissant; dans le second, la pensée est conviée à s'élever avec lui, dans la gloire des cieux où il réside à jamais.

Dans l'art chrétien primitif, tous les faits sont pris au figuré pour exprimer des idées, et dans ce sens toutes les représentations sont symboliques; mais, quant au mode de représentation, le fait est uniquement considéré comme tel, et souvent même il est réduit à ses termes les plus élémentaires.

Au contraire, lorsque, dans la suite, on représente Dieu le Père, au moment du baptême du Sauveur, lui rendant un solennel témoignage, le sujet est foncièrement historique; et cependant la figure divine, quand elle apparaît au sommet du tableau, fait plutôt envisager Dieu tel qu'il réside immuable au sein de l'éternel séjour: en conséquence, nous mettrons nos expressions plus en conformité avec les situations, en disant que nous parlons successivement de Dieu en action, puis de Dieu dans la gloire, cet ordre étant déterminé par la marche progressive que suivit en réalité l'iconographie chrétienne.

Le plus grand des actes de Dieu en dehors de lui-même est l'acte de la création, et c'est principalement le Créateur façonnant ses ouvrages qui nous est apparu dans les monuments chrétiens jusqu'au XIII[e] siècle. A cette époque et dans les âges suivants, la Création est encore un des sujets qui ont le plus heureusement inspiré les grands artistes: pour l'attester, il suffit de rappeler la statuaire des cathédrales de Chartres et d'Orvieto, les fresques de Cimabuë, dans la basilique d'Assise, et de Buffalmaco, ou plutôt de Pierre d'Orvieto, à Pise; celles enfin de Michel-Ange et de Raphaël au Vatican.

Dans aucune autre de ses œuvres, Michel-Ange ne s'est autant spiritualisé, non qu'il y fasse la part moins large à l'exubérance des forces musculaires, mais en suivant la voie où toujours il s'élève, par la vigueur avec laquelle il enlève les fardeaux les plus lourds ; d'ailleurs, son Créateur commande en Dieu plus qu'il n'agit comme un homme. Celui de Raphaël, d'une puissance lui-même contre laquelle lutteraient trop bien des forces mécaniques, a cependant beaucoup de grandiose et de surhumain : pour débrouiller le chaos, il fait des efforts qui répondent mal au *fiat* de la Genèse; mais lorsqu'il fixe à leurs places les astres du jour et de la nuit, par un mouvement aussi large que facile,— la seule de ses figures, parmi les peintures des Loges, qui ait été vraiment exécutée de la main du maître[1],—on sent cette main, et nul autre génie mortel n'en eût fait autant. Comme pensée, cependant, ces puissants artistes, non-

1. Le Créateur planant sur la terre encore déserte, que nous publierons T. IV, n'a pas été peint, dans les Loges, de la main de Raphaël ; nous donnerons, avons-nous dit, d'après un dessin original : aussi est-il bien moins lourd, moins matériel que la figure correspondante des Loges, exécutée par Jules Romain.

seulement sont demeurés au-dessous du texte sacré : — qui pourrait l'égaler si son pinceau n'était soulevé par celui qui inspira la plume de Moïse ? — mais, sous ce rapport, par-dessus les espaces où ils ont vraiment plané, ils ont délaissé les régions supérieures, où reposent les œuvres des XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

M. Didron a mis en regard du *Dieu* de Raphaël une miniature du XIVe siècle qui représente également la création du soleil et de la lune, posés à leur place par un large mais doux et majestueux mouvement du Créateur. L'enlumineur innommé n'a pas seulement la primauté d'idées : comme dignité d'attitude, comme élévation de l'âme, il l'emporte[1].

Deux impressions résultent principalement de la lecture de Moïse : la puissance du Créateur et la complaisance qu'il met dans ses œuvres. Parmi les sculptures de la cathédrale de Chartres, dont la mise en lumière est due également à M. Didron, on remarque une figure où, pour rendre cette pensée, le céleste Ouvrier modèle de ses mains le disque qu'il va tout à l'heure jeter, plein de lumière, dans les cieux. Rien d'ailleurs de trivial ou de vulgaire dans l'opération : elle est calme, elle est simple, de cette simplicité qui devient sublime dans les grandes choses. La niche où repose le Créateur est étroite, son dais est peu orné : mais on sent que c'est un trône, et il n'y a que Dieu pour travailler sur un trône. Deux Anges, dans une niche voisine, tiennent à leur tour le soleil et la lune, comme chargés, ou de les mettre à leur place ou de les soutenir ; pas de mouvement, pas d'effort, mais de la paix, du recueillement, de la satisfaction. Tel est, en général, le caractère de la série de figures analogues, au moyen desquelles les six jours de la création se déroulent à Chartres[2].



15

Dieu Créateur (Chartres).

Au XIIe siècle, dans le psautier de la bibliothèque nationale, où ces six jours sont également représentés, le Créateur demeure plus Dieu encore, s'il est permis de parler ainsi : toujours au sein de la gloire, où il n'a qu'à vouloir, sans

1. *Annales archéologiques*, T. X, p. 346.

2. *Annales archéolog.*, T. IX, p. 176. Nous reproduisons ici une de ces figures du Dieu

même faire un geste de commandement, et en dehors de lui les choses se font. Cimabué, dans les peintures dont les derniers vestiges achèvent chaque jour de disparaître, à Assise, avait aussi suspendu Dieu dans une auréole, du milieu de laquelle il étend la main sur le monde naissant. Au contraire, dans les bas-reliefs d'Orvieto, Dieu a posé le pied sur la terre; il s'y promène déjà, escorté des Anges qui sourient à ses œuvres, et, lui-même, il bénit avec complaisance chacune des nouvelles créatures qui. par séries, se présentent vivantes devant lui.

Au Campo Santo de Pise, dans la fresque qui porte le nom de Buffalmaco,— sur l'autorité très-contestable de Vasari, bien que Pierre d'Orvieto en soit plus probablement l'auteur,— le Dieu créateur se présente sous une forme plus originale : posé en face, de taille gigantesque, il embrasse, sur sa poitrine, tous les mondes représentés par une vaste sphère divisée en zones concentriques. L'idée est grandiose, et, nonobstant une exécution faible, il en demeure une forte impression [1].

Quand, sur la fin du sixième jour, Dieu voulut couronner son ouvrage et créer l'homme, la sainte Écriture ne se contente plus de le faire parler: c'est alors qu'elle lui fait mettre véritablement la main à l'œuvre. En pareille circonstance, si Dieu reste trop impassible dans sa gloire, l'artiste a laissé échapper une fleur de poésie. Aucun soin n'est de trop quand il faut témoigner de la perfection avec laquelle il plut au Créateur de façonner cette nature humaine, destinée à s'unir dans une même personne à la nature divine elle-même.

IX.

APPARITIONS DIVINES.

Que Dieu se montre comme créateur, ou que, l'œuvre de la création accomplie, il apparaisse pour manifester sa volonté et son action, il est toujours le même : il semblerait donc qu'il ne devrait pas y avoir de différence, quant à la manière de le représenter dans l'un ou l'autre cas. De différence radicale, il n'y en a aucune; mais comme les représentations de Dieu ont plutôt pour but de dire comment il agit que d'exprimer ce qu'il est, son action providentielle étant distincte, selon notre manière de comprendre, de son action créatrice, il n'est pas hors de propos que cette distinction se fasse sentir dans l'iconographie chrétienne.

créateur à Chartres, et successivement nous en mettrons plusieurs autres sous les yeux de nos lecteurs, notamment celle dont nous venons de parler.

1. Nous reproduirons cette figure Tome IV.

Dans la Création, Dieu agissait par lui-même ; il était descendu au milieu de ses créatures naissantes pour les organiser, il posait le pied sur le globe que nous foulons, ou il planait du moins dans l'atmosphère que nous respirons. Son œuvre accomplie, quand la nature est pourvue de tous les agents nécessaires pour assurer sa marche, alors il continue de la diriger, non plus comme un ouvrier au jour de son labeur, mais plutôt comme un roi reposant sur son trône, et de là qui ordonne. Il ne veut pas qu'on l'ignore ; il exige que chaque jour on s'adresse à lui et comme Maître et comme Père ; puis, de temps en temps, il lève le voile de son immensité, et, sans sortir de son palais éternel, il nous apparaît.

On peut dire qu'il apparaît toutes les fois que, parlant au cœur ou faisant retentir dans l'air des sons qui frappent réellement nos oreilles, on reconnaît manifestement que lui seul a pu parler comme il l'a fait ; toutes les fois qu'en son nom il se produit des événements qui dépassent les forces ordinaires de la nature ; toutes les fois, en un mot, qu'il y a miracle ou prophétie. Alors le peintre, usant de ses propres moyens d'expression, agit selon les convenances de son sujet, s'il fait apercevoir une figure de Dieu ; mais, comprenant bien la distinction précédemment établie, il le fera cependant de manière à laisser comprendre que Dieu, intervenant ici-bas, continue de demeurer là-haut. Ce qu'il nous montrera de lui dans la lumière, dans une auréole, dans la gloire, au milieu des nuées, avec un cortége angélique, suspendu dans les airs par quelque moyen que ce soit pour donner l'idée du ciel, ne sera jamais qu'une indication ; l'action terrestre sera la seule qu'il s'attachera véritablement à représenter, mais comme ayant hors de la terre sa cause immédiate.

Cette distinction établie, selon que Dieu agit comme créateur ou qu'il se manifeste postérieurement à la création, n'est pas absolue, et, aussitôt la création terminée, il n'est pas dit que Dieu n'apparaîtra plus que dans les hauteurs célestes. C'est toujours la sainte Écriture qui doit être en cette matière le souverain guide de l'artiste chrétien : or, on voit, d'après le texte sacré, que Dieu, après avoir accompli son œuvre créatrice, est demeuré encore d'une manière spéciale auprès de l'homme pour surveiller et diriger de plus près ses premiers pas dans la vie ; il lui parle, non pas comme revenant vers lui, mais comme ne l'ayant pas quitté. Avec un peu de réflexion, on comprend en effet que l'ouvrage de Dieu n'avait pas reçu son complément, jusqu'à ce que la chute de l'homme lui eût donné occasion d'annoncer l'Incarnation et le souverain Réparateur ; puis la sollicitude divine se reporte sur la filiation de la lignée choisie, par laquelle le premier Adam doit transmettre au second le sang qu'il a reçu de Dieu, et ce n'est que peu à peu, et par degrés insensibles, que Dieu s'est éloigné,

et que, continuant de parler et d'agir directement selon les besoins des siens, il semble que sa voix vienne de plus loin et que son bras ait eu besoin de s'allonger. Bientôt ce seront les Anges qui parleront le plus souvent et qui se manifesteront en son nom; il faudra s'élever sur le sommet des monts pour s'approcher de lui, et c'est au faîte du Sinaï que Moïse pourra s'entretenir avec Dieu. Plus tard, les Prophètes ne le trouveraient même plus au milieu des éclairs de la montagne sainte : il faut que leurs regards soient transportés jusqu'au plus profond des sanctuaires célestes, et c'est là qu'ils peuvent apercevoir ces figures éclatantes qui ne sont cependant que l'ombre de lui-même.

L'ordre tracé par les livres saints, dans leur style figuré, a été suivi, sinon absolument, du moins quant aux grandes lignes, et l'art chrétien ne peut trouver que profit à s'y conformer.

Indépendamment des apparitions divines, qu'il convient, en matière d'art, d'appeler historiques, soit que le récit originaire dise que Dieu est apparu ou que l'artiste traduise seulement, selon le mode d'expression qui lui est propre, l'énoncé de l'intervention divine directe dans un fait réel, — il est conforme aussi à la saine pratique de l'iconographie chré-



16

Dieu envoyant saint Pierre au secours des chrétiens. (Miniature du XVe siècle.)

tienne de faire apparaître Dieu dans la représentation d'un fait fictif, tel qu'il est loisible d'en imaginer pour rendre sous une forme sensible une

vérité de l'ordre moral. On l'a beaucoup fait, surtout dans les Bibles moralisées du moyen âge. Ainsi, sur le texte de la Genèse, rapportant comment Noé ouvrit la porte qu'il avait faite dans la toiture de l'arche, le commentateur dit : *Noë que Diex delivra de si grand péril, signefie tout bon chrestien qui persevère en ferme foy, lequel Diex delivre de tout peril par la fermeté de sa foy.* Et c'est là qu'est posée la vignette représentant trois chrétiens qui sont montés dans une barque agitée, mais auxquels Dieu apparaît, envoyant saint Pierre à leur secours.

Lorsque Abraham envoie Éliézer à la recherche d'une femme pour son fils, le commentaire porte : *Abraham qui bailla ses biens à son sergent pour quérir à son fils femme, signefie Dieu le père qui a baillé l'Évangile et les biens de vertus aux apotres pour aprester et appareiller à Jhu Crist, l'épouse Ste Eglise.* Et dans la vignette, on voit Dieu dans le ciel donnant un livre, l'Église couronnée à droite, et à gauche un groupe d'apôtres, saint Pierre et saint Paul en tête [1].

Semblable mode de représentation est applicable à toutes les formules de langage où l'on met le saint nom de Dieu en avant. Que l'on veuille rendre ces paroles : *Deus, ad adjuvandum me festina,* on peut représenter une figure divine qui, du haut du ciel, apparaît étendant sa main sur le chrétien. Que l'on s'attache à cette sentence : « Le ministre de Dieu sème et « arrose, Dieu lui-même donne l'accroissement, *Deus dat incrementum* », ou à celle-ci : « L'homme s'agite et Dieu le mène », on conçoit qu'il y ait lieu de faire apparaître Dieu, et même, jusqu'à un certain point, de le faire agir.

Le sujet du tableau est alors tout symbolique ; mais le genre d'action attribué aux figures divines demeure encore dans les termes de la représentation des faits particuliers. Nous allons voir dans quelles circonstances elles se rapportent plutôt à l'état permanent du souverain Seigneur de toutes choses.

X.

DIEU DANS LES MYSTÈRES ÉVANGÉLIQUES.

Si on se rend fidèlement compte des circonstances, on le reconnaîtra : c'est en vue encore d'un fait que, par delà toutes conditions de temps et de lieu, Dieu, au point culminant de beaucoup de tableaux, semble nous

1. Bibliot. nat. *Biblia sacra*, T. II, 166. — 6829, fol. V et VIII, manuscrit du XIVe siècle ; mais une partie des miniatures sont plutôt du XVe. Nous publions la première de ces miniatures à la page précédente.

inviter à élever nos pensées plus haut que ses œuvres et à les fixer sur lui-même; mais ce fait est le fait capital dans les annales du monde, et il est le nœud de toutes les destinées humaines. C'est en vue de l'Incarnation et pour rendre témoignage à son divin Fils, que Dieu le Père apparaît dans la gloire, comme une manière de rendre ce que l'Évangile rapporte de son intervention sur le Jourdain et sur le Thabor. Aussi la distinction des Personnes est-elle inhérente à pareil genre de représentations, tant que l'art conserve un sens profondément chrétien. Cette observation soulève une autre remarque; par l'effet du développement évangélique de la révélation, la distinction des Personnes divines étant divulguée et bien définie, il n'y a plus lieu, dans les faits du Nouveau Testament, de s'en tenir à aucun mode de représentation où cette distinction demeurerait inaperçue ; et les opérations du dehors étant, dans un certain sens, réputées propres au Fils ou au Saint-Esprit, on ne fait intervenir la première Personne de la sainte Trinité que pour attester la mission des deux autres. Quand on commence à représenter Dieu le Père pour lui-même, c'est par exception, et les exceptions ne se sont jamais beaucoup multipliées. Il est possible que tel artiste ait eu pour pensée principale, en faisant un tableau, de mettre en relief la beauté majestueuse d'une tête de vieillard qu'il aurait observée ou connue; mais celui qui aura voulu sincèrement élever le cœur à Dieu, autant qu'on le peut faire en agissant sur les yeux, aura pris bien préférablement pour terme le Fils de Marie, vers lequel d'en haut comme d'en bas tout viendra converger: passe encore, si, la figure du Fils étant absente, celle du Père cependant s'y rapporte, comme si elles prenaient place l'une et l'autre dans la composition.

On rencontre des œuvres modernes où la sainte Vierge est accueillie dans la gloire par le Père céleste seul, sans le concours du Sauveur. Pourquoi cette abstention du Fils, quand il s'agit d'honorer la Mère? Serait-il trop exagéré d'y voir comme un faux reflet de Déisme, si irréfléchi qu'il soit? Il serait tout au moins beaucoup plus convenable que Jésus se réservât toujours principalement le soin de tendre la main à Marie et de la couronner lorsqu'elle vient régner avec lui à jamais. Le rôle de Dieu le Père n'en est pas diminué, soit que, dans une position supérieure, il préside avec tout l'éclat de sa majesté, ou qu'il s'associe plus immédiatement à la scène qui se passe entre le Fils et la Mère, pour déposer sur le front de celle-ci la couronne qui lui est accordée comme reine des cieux; ordinairement, alors, on fait aussi intervenir le Saint-Esprit, et ce n'est pas trop des trois Personnes divines pour investir la première des créatures d'une aussi sublime dignité.

Par la glorification de la Mère, c'est encore le Fils qui est glorifié, l'In-

carnation qui est exaltée ; et s'il convient que les figures de Dieu le Père dans la gloire aient principalement ce but, il convient aussi que celles du Saint-Esprit y participent. D'où il résulte que, aux bonnes époques de l'iconographie chrétienne, on voit peu de figures du Père, dans l'état plus spécialement glorieux qui nous occupe, sans qu'elles soient accompagnées des figures des deux autres Personnes, toujours inséparables de la première par leur commune essence, bien qu'essentiellement distinctes.

L'étude des représentations qui ont pour objet spécial la sainte Trinité, nous ramènera à cette triple association. Pour le moment, nous n'avons à nous en occuper que relativement à la figure de Dieu le Père. Quels rôles, quels sentiments doit-on lui prêter?

Au nom de père s'attachent une idée de dignité et une idée de tendresse. c'est dans le sentiment de la première de ces idées que Dieu le Père, associé aux autres Personnes divines, est ordinairement représenté; il préside le conseil divin, à lui appartient tout ce que l'esprit peut concevoir, tout ce que le pinceau sait rendre de plus sublime majesté ; ou, rentrant en lui-même, comme dans la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, on voit que sa pensée comprend tout, ou bien se répandant au dehors les bras étendus, on voit que sa puissance embrasse tout.

Dans ces compositions où, au mystère de la sainte Trinité, on a voulu associer la pensée de ceux de l'Incarnation et de la Rédemption, quand l'image du Crucifix avait encore principalement pour objet de rendre le triomphe de Jésus-Christ par la croix, le Père naturellement dut participer à l'accomplissement de ce grand mystère, avec un caractère de solennité avec les fruits surabondants que le ciel et la terre devaient en attendre. Lorsque l'art chrétien est entré dans les voies d'une piété plus voisine des affections naturelles ; lorsqu'on a voulu principalement, par l'image du Crucifix, nous apitoyer au souvenir des souffrances du Sauveur, nous exciter à la componction et nous faire gémir sur nos péchés en vue des peines qu'ils lui ont causées, alors Dieu le Père lui-même, présidant au mystère de la croix, a pris une physionomie douloureuse. On lui a donné au contraire un visage souriant, lorsqu'on a voulu le représenter jetant du haut du ciel, sur le Fils de Marie, un regard d'éternelle complaisance, soit que l'Enfant divin repose sur le sein de sa mère ou qu'il soit étendu sur l'humble couche de Bethléem.

On est entré plus avant encore dans cette voie sentimentale : le Père éternel est de nouveau descendu de son séjour suprême, et on l'a vu prendre sur ses genoux le corps inanimé de son Fils.

La pensée primitive avait ainsi achevé de dégénérer; mais, la chute admise, il faut convenir que les artistes du xve siècle surent en tirer un parti édifiant.

Nous en avons un exemple au musée du Louvre, dans un tableau de vieille École française, attribué, nous ne savons sur quel fondement, au XIV[e] siècle, bien qu'il ait une grande analogie de couleur et de style avec les œuvres italiennes de la première moitié du siècle suivant. Dans la seconde moitié de ce siècle, Sodoma fit sur le même sujet le tableau plus connu qui se voit dans le chœur de la cathédrale de Pise, et il faut dire que, si l'œuvre de l'artiste italien est mieux peinte, celle du peintre français l'emporte par la supériorité de la pensée. Il a su rendre la douleur du Père plus digne et plus sereine : on le sent d'autant mieux qu'il a heureusement ménagé des gradations et des contrastes, en faisant concourir la sainte Vierge, saint Jean et un groupe de petits anges à la composition de cette *Pietà;* la douleur de la Mère est plus tendre que celle du Père, mais elle est elle-même maîtrisée par une nature supérieure, et la douleur de saint Jean est la seule qui se manifeste par un commencement de déformation dans les traits : si bien que, dans Marie, on puisse reconnaître la Mère de Dieu, et, en considérant le Père, élever bientôt la pensée jusqu'à la nature divine.

ETUDE V.

DE LA TRINITÉ ET DE LA DISTINCTION DES PERSONNES DIVINES.

I.

DU FILS.

Il n'y a qu'un seul Dieu, il y a trois Personnes en Dieu : cette double vérité, fondement de toute doctrine chrétienne, est fondamentale aussi dans les conceptions de l'art qui en dérive. Tout se lie dans une vérité aussi essentielle, à tel point que, voulant parler de Dieu et de la manière de le représenter en tant qu'il est un, nous n'avons pu le faire sans toucher aussi à la distinction des Personnes. Mais nous ne nous sommes attaché qu'à Dieu le Père, le considérant tout à la fois comme le Père de toutes choses, dans le sens indiqué par la révélation chrétienne, et comme le principe dont procèdent éternellement le Fils et le Saint-Esprit.

Abordant maintenant plus directement le dogme des distinctions personnelles, nous avons à étudier les représentations des Personnes divines prises chacune en particulier, puis telles qu'on peut les réunir en groupe pour exprimer la pensée de la Trinité et de leur action commune. Nous ne reviendrons pas sur la Personne du Père, relativement à laquelle nous avons déjà rempli notre tâche selon la mesure que nous nous sommes proposée. Nous passons donc immédiatement à l'étude de la Personne du Fils.

La figure du Fils de Dieu fait homme occupe dans l'iconographie chrétienne une place tellement prépondérante, qu'il ne sera pas de trop de lui consacrer à elle seule plusieurs études spéciales. Il ne doit être parlé en celle-ci que des figures où l'on s'est proposé de représenter la seconde Personne divine en dehors de son Incarnation, à moins que, la représentant comme incarnée, on ait voulu, par son association avec les deux

autres Personnes, exprimer leur Trinité. Le fait de l'Incarnation domine cependant toute la matière, et ce sont les traits que la seconde Personne a daigné prendre en se faisant homme, qui doivent toujours constituer le type visible le mieux approprié au Fils de Dieu.

Pendant le cours de sa vie mortelle, il a passé, jusqu'à l'âge de trente-trois ans, par toutes les phases de l'enfance, de la jeunesse et de l'âge mûr. D'un autre côté, par des raisons diverses qui seront exposées en leur lieu, l'art chrétien a consacré, pour le représenter, des figures empruntées à ces différents âges: peut-on s'en autoriser pour les lui appliquer indifféremment quand on le représente en tant que Dieu ? Nous ne le pensons pas, et il nous paraît préférable au moins de recourir alors, pour chaque Ecole, au type dont elle se sert pour le représenter à l'état d'homme parfait, soit qu'elle ait adopté le type plus historique de l'homme de trente ans avec tous les signes de la virilité, ou qu'elle ait fait prévaloir le type plus symbolique de l'immortel jeune homme.

Les compositions où le Fils de Dieu, au moment de s'incarner dans le sein de Marie, descend du ciel sous la figure d'un enfant, ordinairement chargé des instruments de la Passion,—compositions assez fréquentes sur la fin du XV[e] siècle [1],—ont été justement blâmées par l'autorité ecclésiastique. Il est vrai que la forme d'enfant n'est pas ce qu'il y a de plus blâmable dans ce procédé trop naïf, mais c'est l'idée même de faire descendre avec un corps le Fils de Dieu dans le sein de Marie, au moment où il va au contraire en prendre un dans ce sein sacré. Sans approuver une composition où, en pareille circonstance, le Sauveur serait représenté adulte, on reconnaîtra qu'elle ne favoriserait pas autant la confusion.

Il a été parlé précédemment d'une composition qui occupe une division à la suite de la *Vie de Notre-Seigneur*, sur un diptyque en ivoire du XIV[e] siècle, conservé au musée du Vatican [2], et nous avons dit que le Père y tient sur ses genoux son divin Fils sous la figure d'un enfant. Dans ces termes, on voit qu'il s'agit de glorifier le Fils incarné, comme reposant dans le sein paternel après toutes les épreuves de sa vie mortelle; mais, si on n'avait égard qu'à la seule divinité du Verbe éternel, il serait permis de critiquer une composition où l'on aurait voulu, par ce moyen, exprimer

1. On en voit deux exemples dans la galerie de Milan : l'un est de Jean Sanzio, le père de Raphaël; nous pouvons en citer un troisième de la main de Francia ; Ayala dit avoir observé la même chose dans des gravures de bréviaire. La pensée des artistes, dans ces compositions, est certainement exempte de toute erreur ; ils étaient bien loin de vouloir favoriser celle des Valentiniens ; mais l'erreur est dans les termes, et ce procédé iconographique peu convenable est expressément condamné par saint Antonin, *Summa*, 5[e] part., T. I, 8, c. 4, § II ; par Ayala, *Pictor Christi*. Lib. I, cap. VII, § 3.

2. *Annales archéologiques*, T. XXVII ; Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III



LUMEN DE LUMINE.

Marqueterie de Sienne.

uniquement la filiation divine : en tant que Dieu, le Verbe est éternellement Fils, il n'est jamais enfant. Nous serions porté à l'indulgence pour les marqueteries au moyen desquelles, à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie, on s'est efforcé de représenter, dans la chapelle du palais municipal, à Sienne, tous les articles du *Credo*. Mais nous n'oserions en recommander l'imitation. Le Fils n'y est pas représenté par un enfant, mais par une tête d'enfant, comme on le voit sur notre pl. IX, empruntée aux *Annales archéologiques*[1]. Dans cette composition, on a voulu rendre aussi ces paroles : *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero*; celles-ci surtout, *lumen de lumine* : « lumière de lumière » ; la tête du Père est rayonnante, celle du Fils l'est également. Le procédé est naïf et ingénieux, et il a d'autant moins d'inconvénient, que, par rapport à la représentation du Fils, il est plus sommaire. La tête d'enfant peut, dans cette circonstance, être prise comme un type de l'éternelle jeunesse, dans le même sens qu'il est appliqué aux anges. Si nous ne l'adoptons pas sans réserve pour la seconde Personne de la sainte Trinité, c'est que nous ne le croyons pas non plus le mieux approprié aux esprits célestes.

Nous avons parlé d'une miniature des *Emblemata biblica*, où Isaïe tient sur ses genoux l'Enfant divin, dont il annonce la naissance virginale : cette miniature nous donne lieu de faire observer que, l'Incarnation étant aperçue ou montrée d'une manière prophétique, il n'y a pas de doute que le Sauveur peut très-convenablement être représenté, alors, comme il le serait, les événements accomplis : enfant avec les attributs de l'enfance, souffrant avec les instruments de la Passion.

Dans le bénédictional de saint Œthelwold (xe siècle), publié par la Société archéologique de Londres, on remarque, au temps de l'Avent, un Christ qui, une croix processionale à la main et accompagné d'anges auxquels sont confiés les instruments de la Passion, vient avec un vif empressement, au travers des plaines éthérées, s'abattre sur le monde pour le sauver et pour y régner. Ces mots : *Rex Regum*, *Dominus Dominantium*, se lisent sur sa tunique ; il n'a point d'ailes, mais il s'élance comme s'il en avait, et il répond parfaitement, à cela près, à la donnée de l'*Ange du grand Conseil*, telle que M. Didron l'a observée en Grèce et décrite dans son *Iconographie chrétienne*[2]. C'est, à son avis, une des plus belles conceptions de l'art chrétien. Il sied bien à ce messager vraiment divin d'être associé aux prières de l'Église, dans une période de l'année liturgique où le Sauveur est de nouveau appelé et comme attendu. Cette figure prend

1. *Ann. arch.*, T. XVI, p. 282.
2. *Histoire de Dieu* (*Iconographie chrét.*), p. 300.

un caractère prophétique; la pensée est juste dans sa généralité, elle est belle; mais qui la particulariserait, en l'associant à l'Annonciation, par exemple, retomberait au contraire dans l'inconvénient que nous avons signalé.

Il est toujours délicat, en effet, la pensée de l'Incarnation étant mise en avant, de représenter le Fils de Dieu avec un corps avant que le mystère ne soit accompli. Dans le *Roman des trois pèlerinages*, ce beau manuscrit de la bibliothèque Ste-Geneviève (Y. f. 9), orné de miniatures du XIV[e] siècle, dont nous avons eu déjà occasion de parler, le Fils de Dieu prend congé de son Père avant de venir s'incarner sur la terre, et reçoit de ses mains le bourdon et la panetière, comme s'il allait entreprendre un long pèlerinage. Dans cette circonstance, observe M. Didron, il se présente nu, et comme un enfant de dix ans [1]; tandis qu'au retour de son pèlerinage, c'est-à-dire après l'accomplissement de tous les événements de sa vie mortelle, il revient d'un âge mûr et vêtu. Il ne nous paraît pas douteux que le miniaturiste, dans la première de ces deux figures, n'ait été dirigé par cette pensée : — que le Fils de Dieu en se faisant homme avait commencé par naître enfant et entièrement nu, — sans entrer dans le détail des variétés de formes qui caractérisent en réalité les différentes périodes de l'enfance, détail dans lequel l'iconographie chrétienne n'est peut-être jamais entrée avant l'époque où elle a été absorbée par le naturalisme des idées modernes. Il y a du vrai dans ce mode de représentation, et l'on voit par là qu'il ne s'agit nullement d'élever l'esprit jusqu'aux conditions d'existence du Verbe divin, au sein de la famille céleste, mais de s'attacher immédiatement, au moyen d'une fiction plus ou moins ingénieuse, aux conditions de la vie qu'il a daigné mener ici-bas. La conception de l'auteur [2] à ce point de vue serait donc facilement admise; mais nous ne pouvons lui pardonner les pensées triviales qu'il attribue au Fils de Dieu, surtout au retour de son pèlerinage : les vers cités par M. Didron en donnent un trop triste échantillon. Nous avions souri au contraire à son fond de foi naïve, à sa liberté d'imagination quant à la manière de présenter les vérités chrétiennes, comme aux gracieux enfantillages de ses enluminures, dans les parties de ses poëmes où il met principalement en scène des Vertus morales et n'aborde pas des sujets aussi élevés.

Le Verbe éternel étant considéré comme tel, il est assurément permis de le représenter dans toutes les opérations divines qui peuvent s'attri-

1. *Hist. de Dieu* (*Iconog. chrét.*), p. 301. M. Didron a publié, pour l'éclaircissement de son texte, les deux miniatures dont nous parlons, fol. 165 et 225 du manuscrit.

2. Guillaume de Guilleville, moine de Chalis (probablement Chaalis, abbaye du département de l'Oise, près de Senlis), pense M. Didron.



CRÉATION D'ADAM ET D'ÈVE

Ivoire du Cabinet Barukldi.

buer au Fils, préférablement au Père et au Saint-Esprit, ou concurremment avec eux. Il est souvent difficile de reconnaître si on l'a voulu faire, dans ces monuments anciens où les traits du Verbe incarné sont attribués à toute manifestation de la divinité, sous figure humaine ; mais il est des circonstances où l'incertitude n'est plus possible, lorsque, par exemple, le Père est simultanément représenté, ou lorsque le Fils est désigné par un nom qui lui appartienne en propre. Dans le premier cas se trouve le groupe de la *Création de la femme*, sur le sarcophage du musée de Latran, où le Fils ne joue pas le rôle principal, mais où il assiste le Père assis sur un siége d'honneur. Lady Easlake a publié, d'après une Bible française du xv[e] siècle, conservée à la bibliothèque de Bruxelles, une suite de miniatures représentant *la Création des Anges* et *la Chute* d'une partie d'entre eux, où figurent les trois Personnes divines dans autant de différentes scènes. Dans l'une de ces scènes, le Père, le Fils et le Saint-Esprit tiennent conseil ; dans une seconde, chacune de ces trois Personnes divines est occupée de la formation d'un ange; dans une troisième, elles président au châtiment des coupables. Toutes les trois sont nimbées : mais celle-là seule qui tient le milieu, porte le nimbe crucifère [1]. Il paraît y avoir là une contradiction : car, bien que le nimbe crucifère soit attribué à toutes les Personnes divines, il est plus particulièrement propre au Fils, et une seule d'entre elles le portant, on doit croire que c'est la seconde qui est ainsi distinguée; mais, d'un autre côté, l'action des trois Personnes étant la même dans les miniatures, la place du milieu devrait être celle du Père : il faut donc en conclure que, d'une manière ou d'une autre, le miniaturiste s'est trompé, soit en accordant la présidence au Fils, soit en faisant du nimbe crucifère, exclusivement l'attribut du Père.

Sur une plaque d'ivoire publiée par Gori, et que nous reproduisons (pl. x), le nom de Jésus-Christ IC. XP., est appliqué à une figure divine, qui étend la main sur le corps encore inanimé d'Adam, pour lui donner la vie. Du côté opposé, une main divine ordonne en quelque sorte à Ève de sortir du côté d'Adam endormi. L'intention de l'artiste semble ainsi s'être manifestée assez clairement. La main divine représente le Père ; le Fils est désigné d'une manière non moins certaine par les sigles qui l'accompagnent. On aurait donc voulu mettre en scène à la fois le Père et le Fils, dans cette double création : ce serait une manière de rendre le *faciamus* de la Genèse. Mais il faut remarquer que, dans la scène centrale représentant *la Mort d'Abel*, il semble que l'on a voulu aussi opposer la mort et la vie. Alors, le Fils n'apparaîtra pas seulement comme Créateur, mais aussi comme le souverain Réparateur. Ne serait-ce pas pour cette raison

1. *History of our Lord*, T. I, p. 162.

qu'on lui aurait donné ce nom de Jésus-Christ, qui lui appartient, non pas en tant que Verbe divin et Créateur, mais en tant que Dieu fait homme et vainqueur de la mort [1] ?

A défaut de toute désignation, on ne saurait pas si l'artiste a voulu représenter le Père ou le Fils, puisqu'on ne mettait pas de différence dans leurs traits. Maintenant qu'on les a rendus très-distincts, il y a lieu de se demander si, toutes les fois que le texte sacré parle de Dieu en général, on peut indifféremment représenter l'une ou l'autre de ces Personnes divines, par ce motif que Dieu fait tout par son Verbe. Mais, en y réfléchissant, on comprendra que l'on demeure bien mieux dans la pensée biblique, si on s'en tient uniquement à la figure du Père, à l'exception des cas où l'on découvre une allusion à la distinction des Personnes : dans chacun de ces cas, précisément, parce que l'on voudra rendre cette distinction sensible, il paraîtra à propos, si l'on représente le Fils, de représenter simultanément le Père. En suivant cette marche, on ne peut pas se tromper, et les restrictions que l'on s'impose ne peuvent nuire en aucune sorte soit à la clarté du langage iconographique, soit à la beauté de l'art et à la chaleur de ses inspirations.

D'après les principes exposés,— à savoir que le Verbe divin ne peut convenablement être représenté que sous les traits qui lui sont devenus véritablement propres et personnels par l'Incarnation, — toutes les figures par lesquelles on prétendrait représenter autrement la sagesse éternelle, qui dans sa substance n'est autre chose que lui-même, doivent être sévèrement proscrites. Ainsi, on ne peut qu'approuver, sans tenir compte du genre féminin du nom, une miniature du VII[e] siècle, publiée par M. Didron [2], où une figure de Notre-Seigneur, tenant d'une main un livre proprement dit, et de l'autre un volume déployé, est désignée sous le nom de *sancta Sophia*. La figure de femme couronnée qui, dans les miniatures du XV[e] siècle, publiées par Lady Eastlake [3], est assise sur un trône au-dessus des Personnes divines qui délibèrent au moment de commencer la création, ne saurait au contraire être admise sans favoriser de grosses erreurs. Il semblerait même qu'ainsi placée, elle constitue comme une divinité supérieure. La sagesse, telle qu'elle est dépeinte au commencement du livre de l'Ecclésiastique, peut s'entendre, il est vrai, dans plusieurs sens, et l'on comprend que l'idée morale ainsi exprimée pourrait être allégoriquement personnifiée; mais il y a trop de péril pour l'art, sans véritable profit, à s'engager sur un terrain aussi délicat.

1. Cet ivoire, quand il a été publié par Gori, appartenait au cabinet Berufaldi, à Ferrare.

2. *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 185.

3. *History of our Lord*, p. 162. Voir aussi *Mélanges d'Arch. chrét.*, T. I, p. 129, art. du R. P. Cahier sur un monument slave.

II.

DU SAINT-ESPRIT SOUS FIGURE HUMAINE.

Dans la plupart des compositions dont il a été précédemment parlé, où l'on rencontre le Saint-Esprit, il est représenté sous la figure ordinaire de la colombe : ce mode de représentation ne peut souffrir l'ombre de difficulté, la troisième Personne de la sainte Trinité s'étant véritablement manifestée sous cette forme. C'est une question susceptible d'être controversée, au contraire, que de savoir jusqu'à quel point le Saint-Esprit peut légitimement être représenté sous une figure humaine. Poser la question en ces termes, c'est annoncer que la solution doit se trouver entre les extrêmes, et que les figures humaines du Saint-Esprit ne doivent être ni interdites d'une manière absolue, ni autorisées sans restriction. Il y a de bonnes raisons, en effet, pour croire que les trois Personnes divines peuvent être représentées par trois figures humaines semblables, et il y a une décision du pape Benoît XIV, en vertu de laquelle il ne serait plus permis, s'il l'a jamais été, d'imiter les exemples, — que l'on peut, il est vrai, citer en assez grand nombre, — où le Saint-Esprit a été isolément représenté en homme [1].

La légitimité de la représentation des trois Personnes divines, par trois figures humaines semblables, se fonde principalement sur l'apparition des trois Anges à Abraham, ces trois Anges étant généralement considérés comme représentant le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Ils se présentent au nombre de trois, et ils parlent comme n'étant qu'un [2]. Le mot

1. En 1744, l'évêque d'Augsbourg avait défendu l'usage des figures du Saint-Esprit représenté en jeune homme, figures qui s'étaient répandues dans son diocèse, et il avait consulté le Pape sur sa détermination. Benoît XIV, par sa lettre doctrinale de l'année suivante, l'approuva pleinement, et établit solidement le principe d'après lequel il n'est pas permis de représenter les Personnes divines sous d'autres figures que celles sous lesquelles elles se sont manifestées d'après les saintes Écritures.

Tous les auteurs qu'il cite ne sont pas d'accord pour autoriser la représentation des trois Personnes divines par trois figures humaines semblables ; mais, comme il ne conclut pas à leur rejet, on peut au moins interpréter en leur faveur ce principe : que le doute s'interprète favorablement. (Benedict. XIV, *Constitutiones selectæ*, in-4°. Venise, 1784, p. 158.)

2. M. Didron a publié (*Hist. de Dieu*, *Icon. chrét.*, p. 55) une miniature du Xe siècle où, des trois Anges apparaissant à Abraham, celui qui lui parle devient une figure divine, avec le nimbe crucifère, de la barbe et sans ailes, tandis que les deux autres demeurent des Anges. Nous l'avons reproduite ci-dessus, p. 144.

faciamus, dont la Genèse se sert lors de la création de l'homme, implique aussi l'idée d'un acte où l'art chrétien semble être invité à faire figurer les trois Personnes, comme agissant simultanément sans manifester leurs opérations distinctes, et par conséquent sous les mêmes formes : en effet, c'est ainsi que le Saint-Esprit est représenté en homme, avec le Père et le Fils, sur le sarcophage du musée de Latran. Les trois figures sont foncièrement semblables, comme l'ont très-bien fait observer M. le commandeur de Rossi et M. l'abbé Martigny[1], contrairement à la pensée du R. P. Garucci, qui ne nous semble pas avoir été fondé à relever des différences sans importance que l'on peut constater dans leurs traits. L'ordre hiérarchique est cependant maintenu entre ces trois figures. Le Père présidant le conseil divin est seul assis, le Fils est probablement placé à côté de lui, par conséquent ce serait le Saint-Esprit qu'il faudrait reconnaître derrière son siége.

A ce groupe en correspond un autre, fort analogue de composition, dans la rangée inférieure des sculptures qui ornent le sarcophage. Dans ce second groupe, la sainte Vierge, assise sur le siége correspondant à celui de Dieu le Père, tient son divin Fils sur ses genoux, et celui-ci reçoit les présents des Mages. Derrière le siége de Marie, on remarque une figure d'homme debout, d'une grande ressemblance de traits et d'attitude avec celle du Saint-Esprit qui se voit au-dessus. Qui représente cette figure? ou le Saint-Esprit encore, ou saint Joseph? Malgré toute la confiance que nous avons dans les jugements de M. de Rossi et notre tendance sympathique à toujours les suivre, dans cette circonstance nous hésitons à nous ranger avec lui à la première de ces opinions. La similitude des deux figures s'explique par la disposition symétrique que l'on a voulu donner aux deux compositions, par le caractère le plus ordinaire des figures dans l'art chrétien de cette époque, caractère généralement peu personnel : on s'attachait au fait, et saint Joseph avait de fait sur la terre pour mission de protéger Jésus et Marie; mais ensuite, conformément à ce large symbolisme, en vertu duquel le fait représenté devenait l'expression d'une vérité plus générale, il serait possible que, dans cette occasion, la figure qui, en propre, appartenait à saint Joseph, fût considérée comme une image de Dieu et plus particulièrement de la Personne du Saint-Esprit.

Que dire des compositions où le Saint-Esprit est représenté en homme, conjointement avec les deux autres Personnes divines, mais non pas avec une figure semblable? Ceci devait arriver lorsque le type de l'Ancien des jours eut prévalu pour le Père, ce type ne convenant qu'à lui seul : c'est ainsi que, dans plusieurs miniatures des XIVe, XVe et XVIe siècles, dont nous

1. De Rossi, *Bulletin d'Arch.*, 1865, p. 70; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 642.

devons également la connaissance à M. Didron [1], le Saint-Esprit prend successivement la figure d'un enfant, d'un jeune homme imberbe, d'un jeune homme à barbe naissante.

Après avoir admis qu'accompagné du Père et du Fils, le Saint-Esprit peut légitimement être représenté sous figure humaine, on ne doit pas sans doute être strict jusqu'à disputer sur les nuances que l'on peut établir entre eux quant aux modifications de l'âge; mais il ne faut pas



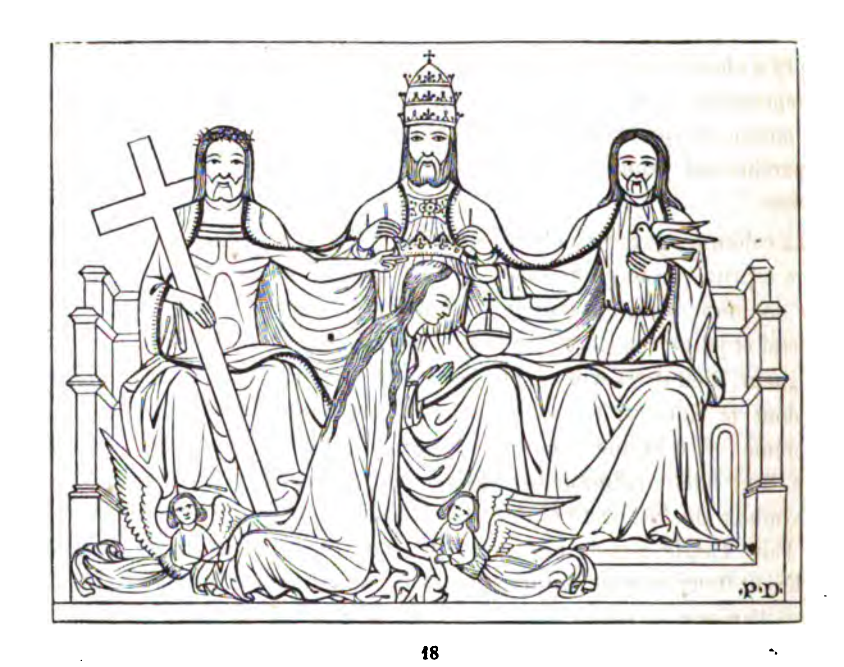
17

Trinité à figures humaines dissemblables. (Miniature du xv° siècle.)

oublier que les trois Personnes divines sont aussi anciennes l'une que l'autre, et, dès que ces prétentions à marquer leur distinction par de semblables moyens deviennent trop accusées, elles doivent avertir de ne pas aller trop loin en des mystères où tout ce qui peut être mis sous les yeux est d'une impuissance radicale pour rendre la vérité. On s'aperçoit d'ailleurs, de plus en plus, que les miniatures, à partir du XIV° siècle, ne peuvent avoir que très-peu d'autorité en iconographie chrétienne, car elles abondent de fantaisies individuelles. C'en est une plus injustifiable encore, de donner comme attribut la colombe au Saint-Esprit après qu'on l'a représenté en homme, de telle sorte qu'étant accoutumé à voir la colombe le représenter pleinement, il semblerait, en la voyant associée à trois figures humaines, que l'on a voulu représenter quatre Personnes au lieu de trois : ce qui arrive lorsque la colombe plane au-dessus de la tête de la figure humaine représentant elle-même le Saint-Esprit, comme dans la miniature reproduite ci-dessus, où elle s'étend dans son nimbe,

1. *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 223, 483, 604.

quoique nimbée à son tour du nimbe crucifère. Placée plus secondairement sur la main de la figure humaine, comme dans une sculpture de l'église de Verrières (département de l'Aube), également publiée par M. Didron[1], elle ne peut plus induire en erreur, et alors la chose est tolérable.



18

Trinité couronnant la sainte Vierge. (Sculpture de Verrières, XVe siècle.)

Au résumé, c'est le mot de tolérance qu'il faut appliquer aux figures humaines du Saint-Esprit, dans les conditions les plus acceptables où elles puissent être représentées, dès lors que le Père prend celle de l'Ancien des jours; et nous pensons au contraire qu'en toutes circonstances, la figure de la colombe lui est assez bien appropriée pour suffire à tous les besoins de l'art.

1. *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*, p. 508). Nous reproduisons cette vignette et la précédente, comme beaucoup d'autres, au moyen d'un cliché dû au concours bienveillant de M. Édouard Didron.

III.

DU SAINT-ESPRIT EN COLOMBE.

Ce n'est pas sans d'admirables convenances, assurément, que le Saint-Esprit a choisi lui-même la colombe comme l'emblème le plus propre à le représenter : ce choix tient surtout aux rapports intimes, ineffables, au moyen desquels toutes les créatures, si elles étaient bien comprises, apparaîtraient comme l'expression de quelques-unes des perfections divines.

La colombe, parce qu'elle a des ailes, est déjà propre à représenter les purs esprits que le poids de la matière n'attache point à la terre. « Qui me donnera des ailes comme en a la colombe, » s'écriait David, « et je volerai et je me reposerai ! » Et où se reposer ? « Sur vos autels, Seigneur, Seigneur, Dieu des vertus. » Sur ces autels dont le pied seul porte ici-bas, et dont le faîte, si nous y sommes posés, nous élève jusqu'au séjour suprême : c'est là que la colombe, la céleste colombe a son nid, et c'est là que l'âme fidèle, colombe à son tour, va trouver le sien. La colombe est le symbole de la pureté et des plus chastes amours. Entre les habitants de l'air, l'aigle, par la puissance de son vol, est l'image des âmes qui s'élèvent dans les plus hautes régions de l'intelligence, et s'il symbolisait aussi l'amour, ce serait dans ce sens que, par les élans du cœur, l'âme monte de ce monde jusqu'à Dieu. Mais la colombe n'a pas à s'élancer vers le ciel : le ciel est sa demeure, parce que l'amour est son domaine ; à elle il appartient de figurer l'esprit qui vient d'en haut, comme à l'aigle de figurer l'intelligence qui s'élève.

Les premiers chrétiens aimaient cette image à la fois si douce et si sublime de la colombe, que David et Salomon au temps de sa sagesse avaient tant affectionnée. Les catacombes, nous l'avons vu, sont, à la lettre, peuplées de colombes ; et nous avons vu aussi qu'elles renfermaient pour la plupart une allusion à la transformation des âmes dans le Saint-Esprit, par le baptême, et qu'il en était quelques-unes par lesquelles le Saint-Esprit lui-même était directement représenté, ou plutôt directement rappelé, aucune forme, aucune disposition ne s'y montrant en rapport avec une aussi haute signification. Il n'en est plus de même dans les mosaïques du VIe et du VIIe siècle à Ravenne, dans les peintures du cimetière de saint Pontieu, du VIIIe siècle, à Rome, où le baptême de Notre-Seigneur a été représenté : alors la colombe, suspendue verticalement

sur le Fils de Dieu avec une extension horizontale de ses ailes, répandant sur lui comme un souffle lumineux, se distingue franchement de tout ce qui pourrait s'observer dans le vol ou la pose d'un oiseau vulgaire; depuis lors, cet exemple n'a pas toujours été suivi: il mériterait pourtant de l'être autant que le comporte la nature de la composition. Quand il s'agit du baptême de Notre-Seigneur, et en général toutes les fois que la céleste colombe est placée entre Dieu le Père et Dieu le Fils[1], ou descend sur les fidèles, la disposition de la composition étant verticale, il serait toujours facile de lui conserver une forme dont l'archaïsme sert à maintenir l'attention au niveau de la pensée.

Lorsqu'il y a lieu au contraire de ranger les Personnes divines sur une ligne horizontale, comme formant un conseil, il est dans l'ordre que la colombe se relève elle-même horizontalement, et qu'elle plane entre deux. Dans l'Annonciation et en d'autres cas qui peuvent demander une disposition analogue, son vol a ordinairement lieu de se diriger obliquement: mais l'on ne doit pas moins, par le choix des formes, au moyen de la couleur, par les accessoires, élever, alors et toujours, les cœurs au niveau d'une inspiration divine.

La colombe céleste doit être, dans ses formes, immatérialisée autant que possible: on y réussit,— non pas en diminuant ses dimensions naturelles, on les étendrait plutôt, — mais au moyen de contours vifs sans être tendus, soyeux sans mollesse. La couleur propre à cet oiseau sacré est le blanc; mais son plumage peut s'iriser de toutes les douces nuances susceptibles de se réfléchir dans les vaporeuses régions de l'air; il est essentiel enfin qu'on ne le représente jamais sans l'accompagner d'un rayonnement lumineux, d'une auréole, d'un nimbe, ou de quelques autres signes d'égale valeur. Souvent, on l'a plongé au milieu d'un puissant jet de lumière, qui vient de Dieu le Père, apparaissant en personne ou rappelé par ce signe même; ou bien c'est du bec de la divine colombe que jaillissent la lumière et les flammes.

La plupart de ces signes peuvent être employés simultanément, ou chacun d'eux peut devenir l'objet de la préférence, suivant le plus ou moins d'archaïsme de la composition. L'on peut, selon les procédés modernes, jeter un effet de lumière où éclate et se fonde, là où, plus anciennement, on eût rendu la même pensée par des filets vifs et dorés; mais, à quelque moyen que l'on veuille recourir, la supériorité morale demeurera

1. La colombe doit aller du Père au Fils, et non pas remonter du Fils au Père. Si on s'attache aux différences signalées par M. Didron, cette dernière disposition peut constituer une erreur; mais il est pour nous évident que les artistes n'y ont pas fait attention.

aux œuvres qui, imprimant plus vivement l'idée de l'Esprit divin, lui prépareront un accès plus facile dans les âmes.

L'Esprit de Dieu est un esprit qui se dilate, qui se répand, il embrasse tout, il contient tout : il semble que l'on ait voulu indiquer cette pensée sur le diptyque du musée du Vatican, et du XIVe siècle, dont nous avons déjà parlé[1]. Le Saint-Esprit planant sur les Apôtres, sous figure de colombe, au jour de la Pentecôte, y apparaît comme une large forme éthé-



19

Le Saint-Esprit sous figure de colombe dilatée. (XIVe siècle.)

rée, d'une dimension bien supérieure à celle de l'innocent animal dont il emprunte la figure plutôt qu'il n'en prend le corps[2].

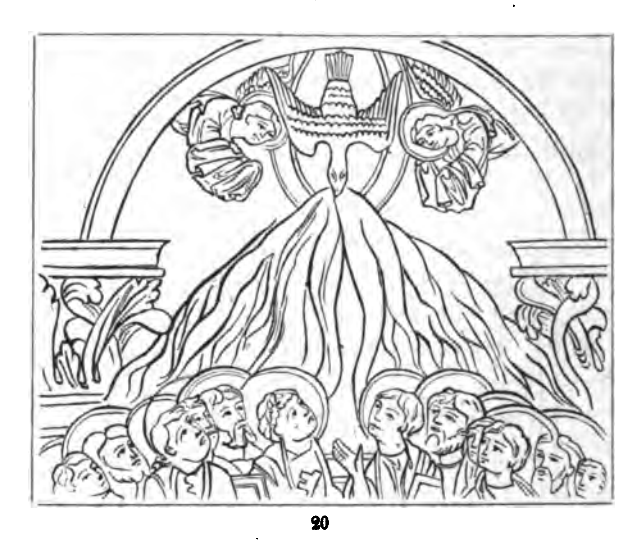
Dans la *Descente du Saint-Esprit*, qui figure parmi les miniatures du bénédictional de Saint-Œthelwold, la colombe a été de même agrandie fort au delà de ses proportions naturelles, bien moins cependant que dans l'ivoire du Vatican ; mais ce qui la rend surtout remarquable dans cette composition, ce sont les puissants jets de flammes qu'elle répand sur la tête des Apôtres.

La céleste colombe répand de la lumière, elle répand des flammes, elle répand des jets d'inspiration ; dans la mosaïque de Saint-Jean de Latran, à

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVIII ; *Annales archéol.*, T. XXVII.

2. Nous reproduisons cette partie du diptyque d'après un dessin pris sur l'original, et nous en rapprochons la partie supérieure de la miniature du Bénédictional anglo-saxon.

Rome, elle répand d'en haut aussi un jet d'eaux vivifiantes, un jet qui, après avoir inondé la croix, vient alimenter les sources de la grâce, où les



20

Saint-Esprit en colombe du Bénédictional de Saint-Œthelwold. (xe siècle.)

cerfs, c'est-à-dire les âmes fidèles, aspirent à se désaltérer : les eaux baptismales et de la régénération.

IV.

OU ET COMMENT REPRÉSENTER D'AILLEURS LE SAINT-ESPRIT.

La troisième Personne de la sainte Trinité est plus particulièrement esprit, c'est-à-dire souffle. Lorsque le Saint-Esprit descendit sur les Apôtres, son action se fit d'abord sentir au moyen d'un vent, c'est-à-dire encore d'un souffle impétueux ; et des langues de flamme se reposèrent sur la tête de chacun des assistants.

Le baptême de Notre-Seigneur est la seule des circonstances où, d'après la sainte Ecriture, l'Esprit divin s'est servi de la figure visible d'une colombe pour se manifester. Par une extension légitime, on applique cette figure à la représentation de tous les mystères qui se rattachent principalement aux opérations de l'Esprit sanctificateur. Elle est la seule qui puisse servir à le personnifier, au moins prise isolément. Cette expression de *personnifier* paraîtrait peut-être un peu hardie ; à la rigueur on ne

personnifie que les êtres de raison qui n'ont pas d'existence propre, tandis que l'Esprit-Saint possède l'existence personnelle par excellence; on verra par cette explication ce que nous voulons dire : il s'agit pour nous de rendre l'idée du Saint-Esprit par une figure visible, vivante et animée, qui réponde aux caractères de sa Personne sacrée, autant que nous pouvons les concevoir et les exprimer. Et si l'on s'étonnait encore de la préférence donnée, pour une semblable personnification, à une figure animale, à l'exclusion d'une figure humaine, nous répondrions que l'œil de cet animal éclairé d'un rayon d'intelligence devient un œil humain, que son action, dirigée avec l'intelligence des choses spirituelles, n'a d'analogue naturellement parmi les choses qui se voient que dans les actes humains. Pour rendre un esprit entièrement dégagé de la matière, prenant quelque chose de l'homme, il n'est pas hors de sens de procéder par voie d'élimination, et de ne prendre de lui que ce qu'il a extérieurement de plus immatériel : son regard, ses actes, en tant qu'ils sont intelligents. Ceci étant admis, la colombe, autant qu'elle peut servir à personnifier l'esprit, le souffle divin, est plus convenable qu'une figure humaine, parce qu'elle est moins matérielle; nous sommes amené à développer cette pensée, au moment où nous voulons parler des autres moyens dont on se sert pour représenter l'action du Saint-Esprit. On exprime sa présence, on ne le personnifie plus : on exprime son action et sa présence, par les effets de ce vent impétueux qui se fit d'abord sentir au moment où il descendit sur les Apôtres. Le vent peut se rendre, en peinture, au moyen de l'agitation qu'il produit : c'est ainsi que, dans l'une des tapisseries du Vatican, exécutée d'après les dessins de Raphaël, on voit, par les cheveux des Apôtres et les langues de flammes en mouvement sur leur tête, que l'air autour d'eux est vivement agité. A s'en tenir aux procédés stricts de l'imitation naturelle, il n'y a pas d'autre moyen de transporter dans un tableau quelque chose qui réponde directement à ce mot *spiritus, souffle*, et ce moyen avait été jusque-là complétement inusité; mais il en existait un autre, très-connu encore dans les représentations profanes, quand on veut figurer les vents allégoriquement : on se sert de lignes divergentes, qui partent de la bouche des Vents personnifiés. Supprimez la personnification mythologique, vous n'en avez pas moins un moyen d'exprimer le souffle, et par conséquent, au moral, l'inspiration; il suffit que ces rayons viennent d'en haut, pour dire que l'inspiration est divine; on rend la pensée plus claire en les faisant partir d'un arc de cercle, souvent constellé, ou seulement azuré, qui lui-même est une figure du ciel.

Il y a des exemples de rayons ainsi répandus sur les Apôtres dans la *Descente du Saint-Esprit*, et partant d'une main gigantesque ouverte au sommet de la composition. Il pourrait venir à la pensée que cette main

est celle du Saint-Esprit lui-même qui envoie ses inspirations, par la raison qu'elle tient la place où, en pareille circonstance, on est accoutumé à voir la colombe; mais, avec un peu de réflexion, on verra que cette main est celle de Dieu le Père qui envoie l'Esprit sanctificateur. La chose est évidente sur une plaque en ivoire du trésor de la cathédrale à Narbonne, publiée dans les *Annales archéologiques* [1], où une main de même dimension accueille Notre-Seigneur Jésus-Christ, dans la scène voisine et correspondante de l'*Ascension*. On peut donc dire qu'alors le Saint-Esprit est représenté seulement par les rayons. Ces rayons sont souvent de simples lignes; mais il arrive aussi qu'ils deviennent des bandes, et quelquefois ces bandes sont chargées d'ornements, selon une marche des choses analogue à ce qui s'est passé pour le nimbe, qui, cercle lumineux dans son principe et de son essence, en est venu à se charger de fleurons et de rinceaux. On voit un exemple de rayons ainsi ornés, sur la miniature de la bibliothèque du Vatican que nous avons donnée précédemment (pl. VII), à raison de la disposition symétrique qui, saint Pierre étant au milieu, a amené à placer un Apôtre en apparence au-dessus de lui.

Dans cette miniature, les rayons ou les bandes concentriques partent d'un sommet occupé par une sorte d'auréole, de trône ou de niche, où siége une figure divine : Dieu le Père, ou Dieu le Fils. L'un et l'autre étant représentés alors sous les mêmes traits, il n'est pas toujours possible de juger lequel des deux on a voulu mettre en scène. Au-dessous, une zone horizontale intermédiaire est remplie de petites flammes : flammes qui représentent alors plus directement le Saint-Esprit, les bandes qui en émanent disant comment il se communique aux Apôtres.

Quelquefois les rayons partant simplement d'un arc de cercle, cet arc est rouge, pour dire qu'il est enflammé : alors l'opération du Saint-Esprit seul est rappelée, et non celle du Père ou du Fils qui l'envoient; les rayons et les flammes se confondent souvent, les rayons étant rouges, c'est-à-dire de feu, ou les flammes étant rayonnantes.

Toutes ces combinaisons peuvent s'associer avec la figure de la colombe, quoique le plus souvent elles s'en passent jusqu'à la seconde moitié du moyen âge, la colombe personnifiant le Saint-Esprit dans le sens où nous avons expliqué cette expression, et tout le reste servant alors à exprimer seulement les effets de son action.

1. *Ann. arch.*, T. XXVII. Cet ivoire, communiqué par M. Tounal, conservateur du musée de Narbonne, est du XIIe siècle : nous avons observé une grande main analogue, dans la *Descente du Saint-Esprit*, sur un grand reliquaire en émail de Limoges, et du XIIIe siècle, appartenant au trésor de la cathédrale de Chartres, lors de l'exposition de cette ville en 1869.

Après l'Annonciation, le Baptême de Notre-Seigneur et la fête de la Pentecôte, on ne voit pas d'autres faits où il y ait des motifs égaux de faire intervenir le Saint-Esprit ; à ces mystères se rattachent les compositions où l'on exprime la pensée plus générale des rapports du Saint-Esprit avec les autres Personnes divines, avec la sainte Vierge et avec l'Église.

Au premier ordre de rapports appartiennent toutes les figures où l'Esprit-Saint vient étendre ses ailes sur l'Homme-Dieu ou enfant ou docteur, ou victime ou vainqueur, et celles aussi où, placé autrement entre le Père et le Fils, il exprime encore le lien d'amour qui les unit. Marie est une créature privilégiée entre toutes, unique en son genre, d'une importance à elle seule supérieure à tout ce qui existe, après Dieu, et sur la terre et dans les cieux ; et ce nom d'Épouse du Saint-Esprit, qu'elle mérita principalement au moment de l'Incarnation, exprime un caractère indélébile, qui peut, en toute circonstance, être rendu, lorsque l'artiste le juge convenable, par la présence de la colombe divine au-dessus de sa tête très-sainte.

Le Saint-Esprit n'est pas descendu non plus accidentellement sur l'Église : il est venu en elle pour ne plus s'en séparer, et ce qui se fit ostensiblement dans le Cénacle, cinquante jours après la Résurrection, se maintient, sans diminution, jusqu'à la consommation des siècles. En conséquence, toutes les fois que l'Église est représentée ou par la réunion des Apôtres, ou par celle de leurs successeurs formant un concile, on sera dans le vrai au suprême degré en exprimant visiblement l'assistance du Saint-Esprit, selon toute la puissance de ces paroles : « Il a plu au Saint-Esprit et à nous ».

Le Saint-Esprit ne repose pas seulement sur la tête de l'Église pour régler ses décisions : il se répand dans tous ses membres, pour inspirer tous leurs actes; et, de la part des chrétiens, tout ce qui se fait dans l'esprit de l'Église est l'œuvre du Saint-Esprit avec leur coopération. Aussi l'image du Saint-Esprit, pour exprimer son assistance, peut apparaître partout où ces conditions sont remplies ; mais il y a un motif spécial de le faire intervenir pour présider aux principales fonctions du ministère sacerdotal : au-dessus de l'autel du sacrifice, sur la chaire de vérité. L'Esprit-Saint apparaîtra très-convenablement encore comme principe de l'inspiration des Évangélistes et de tous les écrivains sacrés, comme la source où les Docteurs puisent leur science. Il ne faudrait pourtant pas trop prodiguer ces images, car il importe de distinguer deux choses : les sujets où les vérités dont nous parlons sont exposées avec solennité; les circonstances particulières où, d'après l'histoire ou des traditions d'une réelle valeur, le Saint-Esprit aurait ostensiblement

manifesté sa présence : tel est ce que l'on rapporte du saint pape Grégoire le Grand. Dans un cas semblable, l'image du Saint-Esprit devient un attribut particulier, et ce serait en dénaturer la signification que de l'appliquer outre mesure.

Nous n'avons encore rien dit de ces mots du second verset de la Genèse : *et Spiritus Dei ferebatur super aquas,* où il semble que l'Esprit-Saint est présenté comme ayant exercé sur les eaux une sorte d'incubation, avant que la parole divine en fît sortir en détail toutes les merveilles de la création. Ce passage a donné lieu à de fréquentes représentations du Saint-Esprit, pendant tout le moyen âge. Les plus convenables sont celles où la céleste colombe plane au-dessus des eaux ; la plonger dans ces mêmes eaux ne serait pas conforme à la nature du symbole. M. Didron a publié une miniature de la bibliothèque nationale [1] où, Dieu tenant dans sa main un disque, qui représente le monde, on voit au milieu de ce monde une masse d'eau que la colombe embrasse tout entière de ses ailes. La pensée de cette image est vraiment belle et propre à rappeler que les eaux ainsi sanctifiées, après avoir servi de point de départ à la création, deviendront la matière du sacrement de la régénération.

On distingue le Saint-Esprit lui-même des dons qu'il répand dans les âmes ; ces dons, comptés au nombre de sept : — la sagesse, l'intelligence, la science, le conseil, la force, la piété et la crainte, — sont susceptibles d'être représentés, comme l'Esprit-Saint lui-même, par autant de colombes ; leur nombre seul suffirait pour établir la distinction et témoigner que l'on entend représenter non plus la Personne divine, mais des effets surnaturels qui en proviennent [2].

Tous les chrétiens reçoivent, en principe, les sept dons du Saint-Esprit par le sacrement de la confirmation ; mais on ne se sert de la représentation dont nous venons de parler, que pour exprimer la plénitude avec laquelle ils sont répandus en Jésus, ou en Marie à cause de Jésus. C'est un de ces procédés iconographiques d'une nature délicate, dont il importe d'être sobre ; on n'en devancera pas l'usage ; on ne prendra pas sur soi d'étendre, au delà des limites que nous ferons surtout connaître, les applications que nous en rencontrerons dans l'iconographie de la sainte Vierge. Une pareille réserve doit être de règle dans toute représentation qui a la Divinité pour objet : car alors tous les

1. *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 511.

2. Dans une miniature des *Emblemata Biblica* (Bibl. nat. lat. 11,560, fol. 94), non pas pour représenter les dons du Saint-Esprit réunis, mais pour dire que cet Esprit divin se répand sur toute l'Église, Dieu envoie sept colombes sur sept personnages, qui représentent les ministres de l'Église en général, plutôt que les Apôtres en particulier. La légitimité de ce mode de représentation pourrait être douteuse.

termes sont impropres et insuffisants en eux-mêmes, et l'usage seul en détermine la signification; il en est un peu comme des termes théologiques, employés pour exprimer des vérités définies.



21

Les sept Dons du Saint-Esprit. (Psautier de saint Louis[1].)

V.

LES TROIS PERSONNES REPRÉSENTÉES DIFFÉREMMENT.

L'imagination n'a point à se mettre en quête pour trouver des figures capables de représenter le premier et le plus profond des mystères de notre foi : la Trinité des personnes dans l'unité divine. La mission de l'artiste, en cette matière, est plus simple : il laissera à l'esprit le soin de préciser tout ce qui peut humainement se concevoir de ce mystère ineffable, et se contentera de lui mettre sous les yeux les Personnes diverse-

1. On remarquera que, dans cette miniature, la colombe supérieure seule est nimbée. Elle représenterait donc plus spécialement l'Esprit-Saint lui-même, en même temps que l'un de ses dons.

ment représentées, selon la diversité de leurs attributions, et selon qu'elles se sont diversement manifestées.

En conséquence, la meilleure manière indubitablement de représenter la sainte Trinité, dans l'art chrétien, c'est de représenter les trois Personnes divines réunies, sans qu'il soit besoin d'assimiler leurs figures, sans aucune prétention surtout d'exprimer par des images sensibles comment, étant trois, elles ne sont qu'un, mais, au contraire, en rendant par des figures complétement différentes les rôles qui les distinguent. Ainsi le Saint-Esprit, sous forme de colombe, ne ressemble extérieurement en rien au Père ou au Fils représentés sous figure humaine, et le Fils, incarné et crucifié, à plus forte raison s'il est représenté sous figure d'agneau, se distinguera complétement du Père, soit que la présence de celui-ci soit simplement indiquée par la main divine, soit qu'il apparaisse tout entier comme le roi qui à jamais règne dans les cieux.

Les plus anciennes représentations de la sainte Trinité dont nous ayons connaissance, étaient conçues d'après ces données : les trois Personnes divines étant figurées chacune par les symboles de la main, de l'agneau et de la colombe, dans les églises de Saint-Félix, à Nole et à Fondi, construites, décorées par saint Paulin, et décrites dans les vers qu'il y avait fait inscrire [1].

Les expressions dont il se sert relativement aux mosaïques de la première :

Pleno coruscat Trinitas mysterio :
Stat Christus agno; vox Patris cœlo tonat :
Et per columbam Spiritus sanctus fluit.

laisseraient du doute sur la manière dont était représenté Dieu le Père ; mais ces vers, relatifs à la seconde, font disparaître toute difficulté :

Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno,
Agnus ut innocens injusto datur hostia letho.
Alite quem placida sanctus perfundit hiantem
Spiritus, et rutila genitor de nube coronat.

A Nole, Dieu le Père parle, c'est-à-dire que la main divine, suspendue au travers des nuages, forme le geste oratoire ; à Fondi, cette même main tient une couronne : deux modes de représentations trop connus pour qu'il soit possible de s'y méprendre.

1. *Operum sancti Paulini*, éd. Migne, epistol. XXXII, col. 336, 339.

Par la suite de la description, on voit qu'à Nole, comme à Fondi, l'Agneau était accompagné d'une croix, mais non pas probablement, dans les deux églises, posée de la même manière : à Fondi, il paraîtrait que l'Agneau était figuré sur la croix, à l'intersection des branches sans doute; à Nole, il se tenait debout sur la montagne d'où coulaient les quatre fleuves :

Sanctam fatentur crux et agnus victimam.
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra Ecclesiæ,
De qua sonori quatuor fontes meant,
Evangelistæ viva Christi flumina.

Le Saint-Esprit, suspendu entre la main divine et le divin Agneau, devait, dans l'un et l'autre cas, être représenté avec un jet de rayons émanant de lui, *Spiritus sanctus fluit*. De part et d'autre aussi, il y avait une couronne, soit qu'elle fût posée sur la croix, soit qu'elle l'entourât; à Nole, il y avait encore le palmier et douze colombes en cercle représentant les Apôtres :

Cui coronæ sunt corona Apostoli.
Quorum figura est in columbarum choro.

A Fondi, un entourage d'arbres et de fleurs représentait les délices du paradis :

Ipse Deus, nobis princeps crucis atque coronæ
Inter floriferi cœleste nemus paradisi.

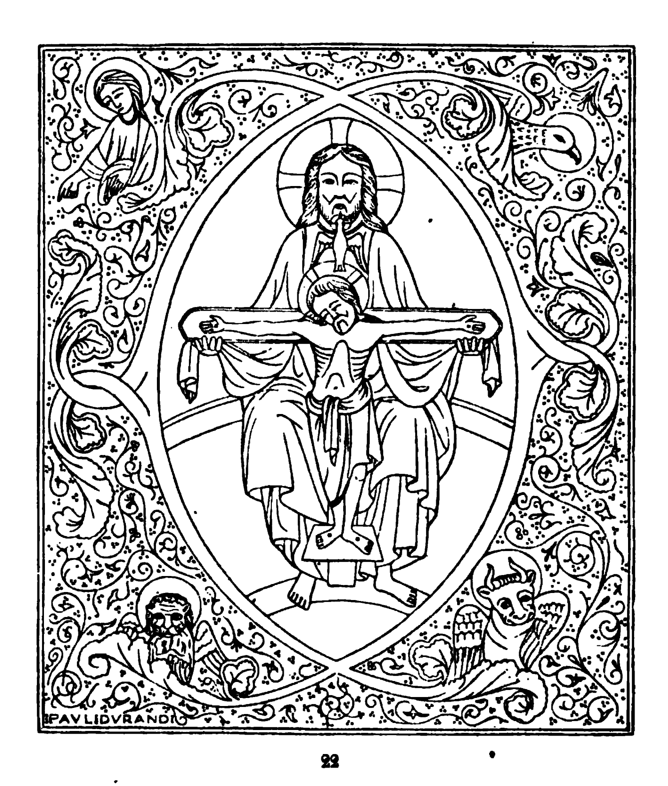
On voit par l'ensemble de ces représentations et de leurs descriptions poétiques, que, si la Trinité y apparaissait bien expressément pour rendre témoignage au Sauveur, dont le premier des titres est d'être l'une des trois Personnes divines :

Pia Trinitatis unitas Christo coït,

la pensée principale de saint Paulin n'était point de rendre le mystère de la Trinité, mais de faire intervenir celle-ci tout entière dans l'expression du mystère de la Rédemption.

Les circonstances où il y a un sérieux besoin de représenter la sainte Trinité pour elle-même, sont toujours demeurées exceptionnelles, et rien n'est plus commun, au contraire, que l'occasion de représenter les trois Personnes divines sous les traits consacrés pour les figurer spécialement. Cette occasion se rencontre toutes les fois que, dans la vie du Dieu fait

homme, on veut faire intervenir le Père et le Saint-Esprit pour attester sa mission, attester sa divinité, agir de concert avec lui ou le glorifier après sa résurrection ; lorsqu'aussi le Saint-Esprit est envoyé, lorsque Marie est couronnée. Veut-on, en réunissant les trois Personnes divines, se proposer cependant comme but cette réunion même : que l'on fasse comme saint Paulin, qu'on ne sépare pas l'expression du mystère de la Trinité, de celle de la Rédemption ; la pensée du mystère de l'Incarnation y sera comprise, et tous les mystères fondamentaux de notre foi seront ainsi exprimés dans un seul groupe.



22

Trinité et Rédemption. (Miniature du XIIe siècle [1].)

C'est ce qui a lieu lorsque, Jésus-Christ reposant sur la croix, Dieu le Père embrasse cette croix du regard ou du geste, et que le Saint-Esprit plane entre les deux, avec les effusions de son éternel amour. Que fait-on alors, sinon le signe de la croix, le signe du chrétien, qui se fait toujours

1. *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 593. Nous reproduisons la miniature publiée par M. Didron, afin qu'on puisse la comparer avec celle que nous avons donnée p. 146.

au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit? on le formule en image, on le grave sur la pierre, sur le marbre, on le trace sur la toile, on professe hautement sa foi tout entière. Ce genre de représentation, qui remonte au XIIe siècle, a été fort usité aux XIVe, XVe et XVIe siècles; il s'était maintenu bien postérieurement à la Renaissance. Mais, en dernier lieu, on avait fini par en perdre le sens, et nous avons vu des gens s'en étonner comme d'une composition singulière. Aujourd'hui, il est heureusement réhabilité; mais pour que la réhabilitation soit complète, il importe de rentrer dans le caractère solennel que l'on savait donner à ces sortes de pensées, encore à l'époque où celle-ci se fit jour dans l'art. La Rédemption de l'homme et la manifestation de la Trinité divine sont un sujet de gloire et de joie : ce n'est pas le cas de s'apitoyer sur les souffrances de l'Homme-Dieu; il vaut bien mieux revenir alors à l'expression des plus anciens crucifix, où le Christ, étendant les bras, se montre prêt à embrasser le monde, vivant et rayonnant, vainqueur de la mort et de la souffrance. Alors le Père, au lieu de s'attendrir, se montrera lui-même heureux et glorieux, doublement satisfait dans sa justice et dans son amour, avec le Saint-Esprit. A tous les trois, soit gloire et honneur à jamais!

VI.

FIGURES GRAPHIQUES DE LA TRINITÉ.

Etant admis que le mieux, en iconographie chrétienne, n'est pas d'aborder de plus près le mystère de la Trinité dans l'unité, il nous reste à voir cependant s'il n'y a pas des images dont on puisse licitement se servir, pour mettre sous les yeux ce qui peut, par voie d'analogie, nous donner une idée d'un pareil mystère. Procédons d'abord par voie d'élimination. La règle fondamentale, d'après laquelle on ne doit se servir pour représenter la divinité que des figures dont elle a fait usage elle-même pour se manifester, suffirait pour donner l'exclusion aux têtes à trois visages. Véritablement multipliées, du XVe au XVIe siècle, par simplicité et par ignorance; sans mauvais vouloir, pour représenter la Trinité dans l'unité, ces figures ne font un pas dans le sens de l'unité que pour s'éloigner de la vérité quant à la distinction des Personnes. De plus, elles sont inconvenantes, parce qu'elles sont monstrueuses. En conséquence, le pape Urbain VIII les a condamnées, et Benoît XIV a ratifié cette sentence. Cet abus, qui s'était propagé chez les Latins, avait aussi pénétré

chez les Grecs, mais faiblement. M. Didron en cite un exemple, mais il n'en a rencontré qu'un seul, et il est du XVIIIe siècle [1].

On peut se demander, à ce propos, s'il serait également défendu de représenter l'esprit du mal avec une pareille monstruosité. La Trinité du mal, en fait, n'existe pas; mais l'on peut supposer que le père du mensonge ait voulu la feindre pour s'assimiler à Dieu. Il sied de rendre par des monstruosités physiques, ses difformités morales; le Dante lui en attribue une semblable :

Quando vidi tre facce alla sua testa! [2]

mais il ne donne pas ces faces comme toutes les trois pareilles, au moins de couleur : l'une était rouge, l'autre blanche et jaune, et la troisième est comparée au jaillissement des cataractes du Nil. Différents artistes, comme Orcagna, au Campo-Santo de Pise, adoptant ce type, ont représenté le démon broyant des damnés de ses trois gueules. Toutes ces considérations nous portent à croire que les artistes peuvent demeurer libres sous ce rapport, et ils devront voir là une raison de plus pour s'interdire de représenter Dieu d'une manière qui n'appartient qu'à Satan.

En se servant de figures inanimées, on renonce à représenter Dieu, et l'on ne cherche plus qu'à le rappeler et à exprimer quelque chose de lui par des signes; mais au moins on n'a plus à craindre alors de tomber dans le monstrueux. Le triangle est le plus heureux et le plus accrédité de ces signes pour dire quelque chose de la sainte Trinité : trois angles sont compris dans un seul triangle. On a aussi imaginé une figure formée de trois cercles enlacés les uns dans les autres, de sorte que, ne pouvant être séparés, ils soient considérés comme ne faisant qu'un tout. Il paraît que Michel-Ange avait un cachet qui portait pour emblème une figure de ce genre : c'était un signe de sa foi. Les idées s'étaient tellement abaissées pendant le cours de sa vie, que Vasari a regardé ces trois cercles comme signifiant l'architecture, la sculpture et la peinture, et leur union intime et nécessaire, et que les académiciens de Florence, lors des funérailles du grand artiste, les changèrent en trois couronnes.

Le Dante aussi, à la fin de son admirable poëme, a dépeint la Trinité sous la figure de trois cercles, non plus entrelacés entre eux, mais se pénétrant d'une manière si merveilleuse, que ce qu'il a pu en décrire serait impossible à représenter en peinture. Il aperçoit d'abord une vive et pénétrante lumière, puis, dans la profonde et transparente substance de la

1. Didron, *Hist. de Dieu (Icon. chrét.)*, p. 584.
2. *Inferno*, Canto XXXIV, v. 38.

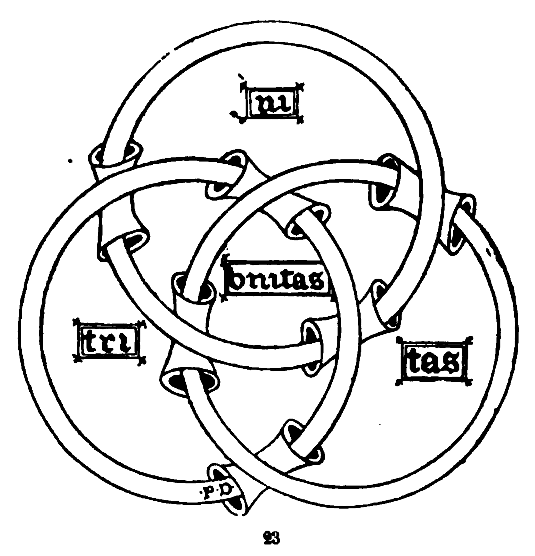
céleste clarté, trois cercles de trois couleurs et d'une égale circonférence :

> Nella profunda e chiara sussistenza
> Dell' alto lume parvemi tre giri
> De tre colori e d'una continenta.

L'un paraît le reflet de l'autre, comme deux Iris entre eux, et le troisième un feu qui s'exhale de l'un et de l'autre :

> L'un dall' altro, come Iri da Iri,
> Parea reflesso : e' l terso parea fuoco,
> Che quinci e quindi igualmente si spiri.

Ce qui pourrait le mieux se représenter de la vision du poëte, c'est cette effigie humaine qui lui apparaît au feu de la lumière reflétée de sa



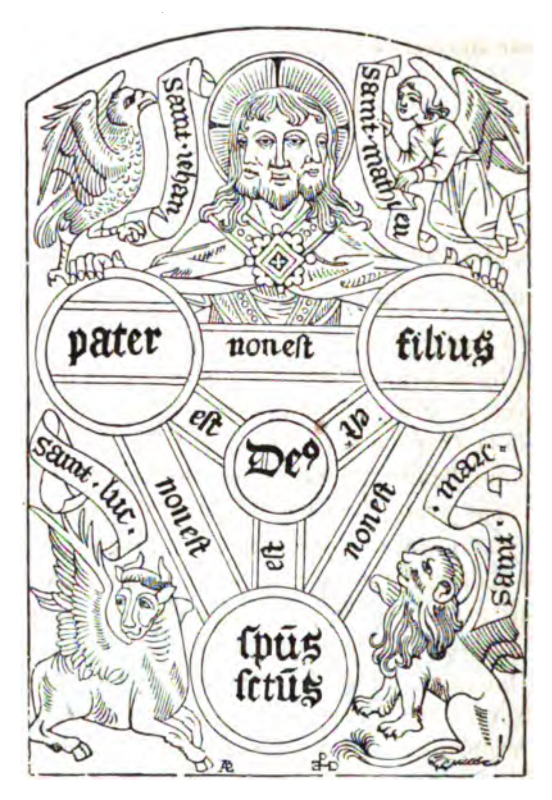
23
La Trinité représentée par trois cercles.

couleur même, image de l'Incarnation vers laquelle nous ramène toute représentation de la sainte Trinité, qui atteint un certain degré de développement [1].

Les cercles et les triangles sont combinés dans une autre figure graphique, fort usitée au XVI[e] siècle, où les cercles, étant posés sur les angles, contiennent chacun le nom d'une des Personnes divines, qui se rattache par des bandes à un autre cercle central, contenant le nom de Dieu. Cette figure, qui ne peut se concevoir sans inscription, se complète au moyen des mots *non est* écrits entre chacun des noms des Personnes, *est* écrit entre ce nom et celui de Dieu ; de sorte qu'on lit : *Pater est Deus*,

1. Dante, *Paradiso*, Canto XXXIII, à la fin.

Filius est Deus, Spiritus sanctus est Deus; Pater non est Filius, non est Spiritus sanctus; Filius non est Pater, non est Spiritus sanctus; Spiritus sanctus non est Pater, non est Filius [1].



24

Trinité représentée par une tête à trois figures, et une combinaison du triangle et des trois cercles.

Les autres figures graphiques sont aussi susceptibles de recevoir des inscriptions. L'on sait comment, au sein du triangle, on est dans l'usage d'inscrire en hébreu le nom de Dieu. C'est une assez heureuse combinaison avec l'intersection des trois cercles, de partager entre chacun d'eux les trois syllabes du mot *Trinitas*, réservant pour le triangle curviligne formé par leur intersection celui d'*unitas* (ci-dessus, p. 187. fig. 23). M. Didron, qui avait, avant nous, relativement à ces figures graphiques, recueilli tous les faits dont nous venons de faire le résumé, a rapporté diverses autres inscriptions insérées dans les trois cercles, et tirées d'un

1. Didron, *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 569. Les trois visages sur une tête, de la figure 24, sont condamnés. La combinaison du triangle et des cercles est très-légitime.

manuscrit du XIII[e] siècle de la bibliothèque de Chartres, qui ne sont que des variétés des précédentes quand elles se rapportent au mystère de la Trinité, car elles ne paraissent pas s'y rapporter toutes ; celle-ci, par exemple : *Verbum lux vita, Deus est*, ne parle que du Verbe et de ses différents noms, pour affirmer sa divinité.

VII.

LES TROIS FIGURES HUMAINES SEMBLABLES.

Il nous reste à parler, comme moyen de représenter la sainte Trinité, des trois figures humaines semblables. Nous avons vu que l'antiquité ne leur manque pas : le sarcophage du musée de Latran, où on les observe dans la scène de la *Création de la femme*, ne doit être que peu postérieur à l'époque où saint Paulin décorait les églises de Nole et de Fondi, et ce monument ne nous avait pas paru tellement isolé dans son genre que nous n'ayons cru pouvoir citer un autre sarcophage [1], où Dieu, recevant les offrandes de Caïn et d'Abel, est accompagné de deux autres personnages, que nous avons pris de même pour les deux autres Personnes divines ; mais avec cette différence, que, dans cette circonstance, il faut exclure toute intention de les représenter tous trois absolument semblables. D'ailleurs, il faut convenir que ces deux personnages ne paraissent prendre aucune attention à ce qui se passe près d'eux ; que, sur un troisième sarcophage [2], où Dieu est pareillement assis pour prononcer son arrêt sur Adam et Ève, on voit de même une figure accessoire et inattentive ; que des figures analogues sont assez fréquemment distribuées, on ne sait trop pourquoi, sur d'autres parties de ces monuments. Il y a donc quelque raison de douter, quant à ce second exemple, d'une représentation de la sainte Trinité sous trois figures humaines. Nous sommes obligés ensuite de descendre de cinq ou six siècles, pour en trouver un troisième exemple, qui nous est signalé par M. Didron, comme s'observant dans un manuscrit de la fin du IX[e] ou du commencement du X[e] siècle, laissé par saint Dunstan, archevêque de Cantorbéry : les trois Personnes n'y seraient pas semblables, le Père et le Fils étant représentés d'âge mûr,

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 159, et notre pl. V, T. I. Nous avons dit pourquoi les deux figures accessoires sont à peine indiquées par notre planche.

2. Bosio, *Roma sott.*, p. 431.

et le Saint-Esprit plus jeune [1]. Au contraire, dans le bénédictionnal de Saint-Œthelwold, manuscrit du même temps à peu près, Dieu, à la fête de la sainte Trinité, est représenté par une figure unique, trônant dans une double auréole sur l'arc-en-ciel, la tête ceinte d'une couronne royale et adossée à un nimbe crucifère, un livre à la main gauche. L'unité ainsi fortement célébrée, la Trinité n'est rappelée que faiblement; mais elle l'est avec une intention manifeste par le geste de la main droite. Ce geste est foncièrement celui qui est dit « de bénédiction latine »; mais ici Dieu ne bénit pas, et ces trois doigts levés avec fermeté disent résolûment: « Nous sommes trois ».

Une figure semblable, quant à ses termes essentiels, se voit plus loin en regard d'une figure de sainte Aetheldryde, et là encore une inscription tracée autour de l'auréole ne laisse pas de doute que l'on ait voulu représenter la Trinité; cette inscription, la voici : *Unus eT* (*e*) *Ternus* DEUS. Les deux T majuscules annoncent l'intention d'insister sur le mot *Ternus*, et un *e* de caractère différent, inscrit avant le mot *Ternus*, sert à faire lire en même temps *eternus*. Au jour de la Trinité, l'inscription est celle-ci :

TRINITAS

VNVS ET VERVS

DEVS . PATER . ET FILIVS . ET SPIRITVS SANCTVS.

On voit, en comparant ces deux miniatures, que dans celle-ci on a voulu, tout en représentant une figure unique, insister sur le mot *Trinité*, et dans la suivante sur l'idée de l'unité.

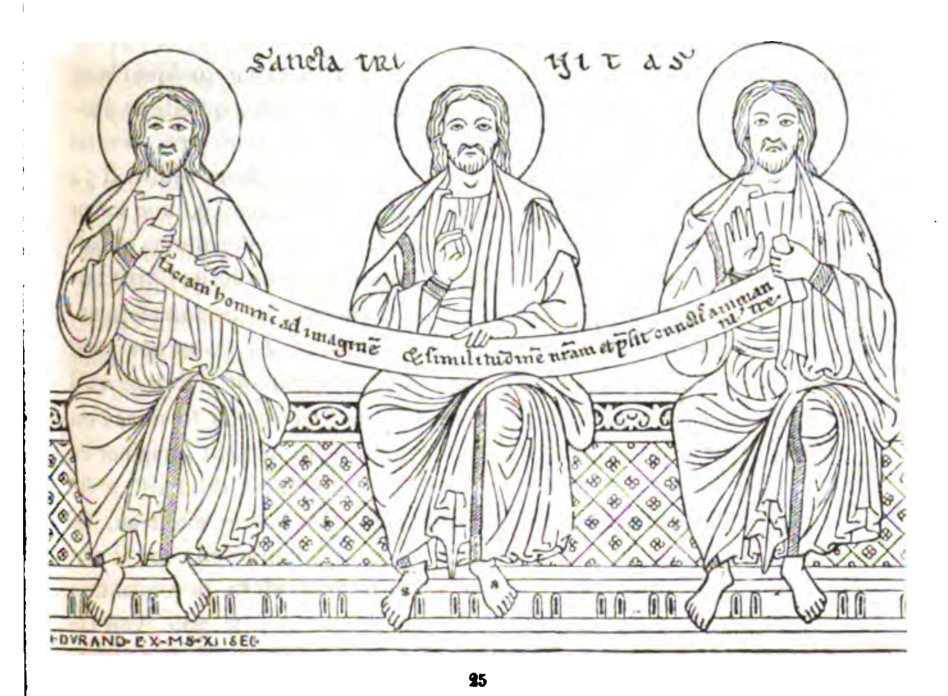
Nous retrouvons, au XIIIe siècle, les trois figures humaines semblables, dans le manuscrit d'Herrade, l'*Hortus deliciarum* : là, il n'y a plus similitude seulement d'âge et de visage, il y a similitude d'attitude, les trois Personnes divines étant également assises et tenant conseil au moment de la création de l'homme, comme l'indique cette inscription, portée sur la banderolle qu'elles soutiennent simultanément : *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et præsit cunctis animantibus terræ* [3]. Cependant, on a voulu, entre ces trois figures presque identiques, faire recon-

1. Didron, *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 564.

2. *Soc. of antiqu. of London*, T. XXIV, pl. XXIV, XXVI. Une partie des lettres de cette inscription, dans la troisième ligne, sont enchevêtrées ou indiquées seulement par des abréviations.

3. Gen., I, 26, 30.

naître le Fils au moyen des stigmates marqués sur ses pieds en forme de croix : détail important, qui avait échappé à M. Paul Durand, lorsqu'il avait dessiné cette miniature pour M. Didron [1], et qui a été rétabli, sur l'observation de ce dernier. Rien de mieux que ce mode de désignation ; mais ce qui paraît plus contestable, c'est que la Personne divine ainsi dé-



25

Trinité représentée par trois figures semblables. (Miniature d'Herrade, XIIe siècle.)

signée ait été justement placée au milieu : c'est sans doute pour lui attribuer principalement l'action, plutôt que pour lui accorder la présidence. Si l'on suit bien les légères nuances tracées entre le rôle des Personnes par la disposition de leurs mains, on verra que le Père, placé le premier dans l'ordre où nous lisons l'écriture, a présidé à l'ouverture du rouleau qui se déploie, qu'il l'a ouvert, que le Verbe parle, et que le Saint-Esprit a donné son assentiment. Par ces motifs, cette disposition peut s'expliquer et s'excuser ; mais ce qu'il peut y avoir de juste dans la pensée, n'en ressort pas assez clairement, et nous persistons à croire qu'en pareil cas, où les trois Personnes paraissent former un conseil, on doit se faire une obligation de placer le Père au milieu. Il en est autrement dans le cas où le

1. Didron, *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 565.

Saint-Esprit est représenté en colombe : alors, on le place avec raison au milieu, entre le Père et le Fils, pour dire qu'il procède de l'un et de l'autre, et parce que, avec ce mode de représentation, il ne peut pas venir dans l'idée qu'il préside.

Les trois figures humaines semblables disent autant que possible la similitude des trois Personnes divines, leur égalité en ancienneté, en puissance, en sagesse, en sainteté, en perfections de toutes sortes; et leur distinction devant néanmoins se faire toujours apercevoir en quelque chose, on admettra, étant entré dans un pareil ordre de vérité, qu'elle ne s'accentue que faiblement, tandis qu'on voudrait, au contraire, trouver quelque moyen d'insister sur l'unité, qui ne se fait pas assez sentir. Il y a là l'unité d'un même conseil, l'unité dans une même pensée, une même décision. Une semblable unité des âmes est bien une des moins imparfaites images de l'unité divine, puisque Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même s'est servi de la comparaison : « Afin que tous ils ne soient qu'un, comme vous, mon Père, en moi et moi en vous : *Et omnes unum sint sicut tu, Pater, in me, et ego in te, ut et ipsi in nobis unum sint.* » Mais ce qu'il y a d'ineffable dans ces paroles elles-mêmes, le pinceau ou le ciseau est incapable de le traduire, et tout ce qu'on a pu légitimement imaginer de plus, comme expression de l'unité, dans les conditions de l'art, a été d'envelopper les trois Personnes divines dans un même manteau. Ce mode de représentation paraît avoir été fort affectionné aux XVe et XVIe siècles, si on en juge par les monuments fort variés où on le rencontre : tel, par exemple, au XVe siècle, que le beau manuscrit (fr. 245. Voir ci-dessus, pl. V), de la *Légende dorée*, à la bibliothèque nationale, et, au siècle suivant, la sculpture de l'église de Verrières (département de l'Aube), reproduite p. 172.

Dans le manuscrit, la sainte Trinité est plusieurs fois ainsi représentée, avec ce manteau commun soit aux trois Personnes divines quand elles sont toutes les trois représentées par des figures humaines, soit seulement au Père et au Fils quand le Saint-Esprit est en colombe. Cette dernière disposition se retrouve aussi dans une autre miniature du XVIe siècle, que nous reproduisons également d'après M. Didron [1], où l'on reconnaîtra une grande analogie de composition avec celle de notre *Légende dorée*, vu que les Personnes divines y portent également la tiare, et soutiennent un grand livre ouvert, semblable à celui que nous avons précédemment décrit, comme figurant au-dessus de la scène de l'Annonciation, où la Trinité décrète l'accomplissement de l'Incarnation. Il y a pourtant cette

1. Didron, *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 586. Cette miniature a été tirée du célèbre manuscrit de la *Cité de Dieu*.

différence entre les deux manuscrits, que, dans les plus anciens, les figures divines sont parfaitement semblables, tandis que, dans le plus récent, on



26

Trinité avec le Saint-Esprit en colombe. (Miniature du XVe siècle.)

a allongé la barbe du Père, sans doute pour le vieillir. Il est, d'ailleurs, bien dans son rôle, en portant le globe à la main, tandis que le Fils se ferait suffisamment reconnaître à son étole sacerdotale. Dans la sculpture de Verrières, il y a si peu de différence dans les visages, que l'intention était probablement de les donner comme tout à fait semblables; mais la diversité très-accentuée des attributs accuse vivement celle des Personnes : le Père, au milieu, portant seul la tiare sur la tête, et le globe sur les genoux; le Fils, étant nu sous son manteau, et portant la couronne d'épines sur la tête, la croix à la main; le Saint-Esprit ayant sur le poing cette colombe, qui, déjà, avait attiré notre attention.

La similitude est portée aussi loin que possible dans notre *Légende dorée*, à tel point qu'autorisé à reconnaître le Père au milieu, par cela

seul qu'il y doit être, nous jugeons que le Fils est à droite, principalement par ce motif que cette place lui appartient : car si nous ne considérions que le globe surmonté de la croix, que porte le troisième personnage, nous jugerions qu'il convient au Fils plus qu'au Saint-Esprit. M. Forster a publié un *Couronnement de la Vierge* du plus ancien des Holbein (Jean-Michel), peint à Augsbourg, où la similitude des trois Personnes divines est portée de même si loin, avec une telle incertitude dans la répartition des attributs, qu'il est non moins difficile de déterminer avec assurance quelle est chacune d'elles. Celle du milieu couronne : l'auteur la désigne comme étant le Fils ; nous sommes d'avis, en effet, que c'est au Fils qu'appartient cette opération ; mais les monuments où elle est manifestement attribuée au Père sont très-nombreux. La figure de droite porte le globe, et le globe est plutôt l'attribut du Père que celui du Fils, quand ils sont représentés simultanément, à tel point que, dans la sculpture de Verrières, ne pouvant le lui donner à la main, on le lui a mis sur les genoux ; puis, à supposer que l'artiste eût fait ce que nous jugeons le mieux quant au couronnement, il ne l'eût pas fait en plaçant le Fils au milieu. La figure placée ensuite à gauche porte un sceptre : la ressemblance de ce sceptre avec une croix nous avait invité à juger, de prime abord, que celui auquel il est confié était le Fils, mais, tout bien considéré, il n'est plus possible de douter que ce ne soit le Saint-Esprit : il n'y a donc d'incertitude qu'entre le Père et le Fils. Une inscription qui se déroule sur le bord de la robe de la figure de droite, devrait trancher toute la question ; mais, sur la planche, nous n'avons pu la déchiffrer, et l'intention du peintre, à nos yeux, reste indécise[1].

L'observation attentive de ces divers monuments amène, d'ailleurs, à cette réflexion : que, tous, ils ont tendu, en représentant les trois Personnes divines par des figures semblables, à exprimer non-seulement leur similitude essentielle, mais encore leur communauté d'action, préférablement à leurs opérations distinctes. Dans la miniature de la *Légende dorée*, elles rendent en commun leur décret : décret distinct lui-même de l'accomplissement du mystère qui se réalise au-dessous, et où l'opération se particularise. Ce sont comme deux scènes consécutives d'un même drame. S'il en était autrement, on serait très-fondé à critiquer la double représentation du Saint-Esprit, qui, après avoir apparu sous figure humaine dans le conseil divin, descend au-dessous sous figure de colombe dans l'Annonciation[2], et plus loin, pour la fête de la Pentecôte, sur les

1. Forster, *Mon. de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 20.

2. L'ange Gabriel est aussi doublement représenté, car nous croyons que c'est lui qui est à genoux devant l'auguste Trinité. Il se trouverait donc en haut, soit pour solliciter l'accom-

Apôtres. Là, les trois Personnes mettent simultanément la main sur le livre; dans la sculpture de Verrières, sur la couronne. Dans la peinture d'Augsbourg, la même intention n'est pas aussi explicitement exprimée; mais l'on voit qu'elle existe, et l'on trouve là une excellente raison de la transmission des attributs. Tous ceux qui seraient convenablement donnés à Dieu représenté par une figure unique, — le globe, le sceptre, — peuvent être répartis entre les trois figures ainsi unies, selon des convenances de pur agencement. Ainsi, dans la miniature de l'*Annonciation* de notre *Légende dorée*, l'on voit que, le Père ayant les deux mains portées sur le livre, le Fils y portant la main gauche, le Saint-Esprit la main droite, il ne reste plus de libre que la main droite du Fils pour bénir et proclamer la décision, la main gauche du Saint-Esprit pour porter le globe : ces deux mains étant ainsi employées comme le seraient celles d'une Personne divine unique.

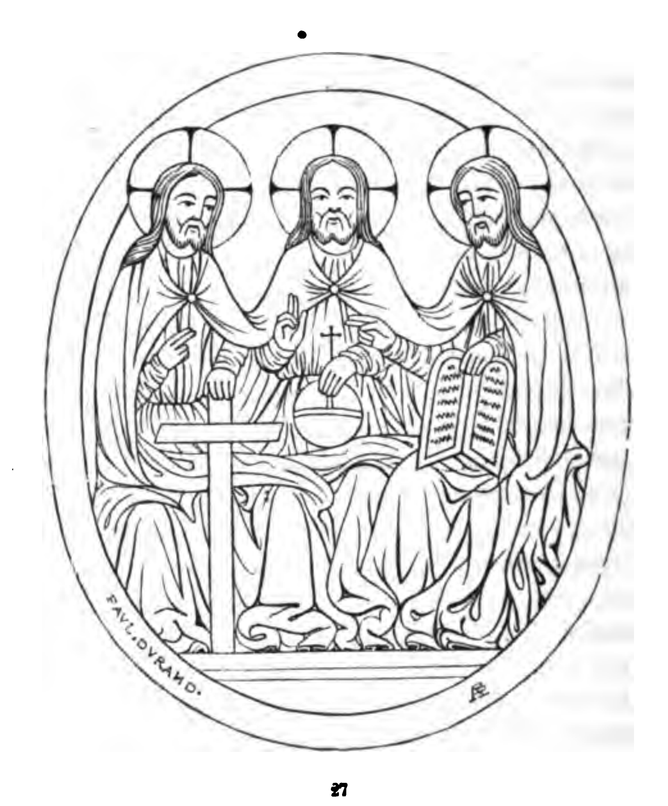
La justesse de ces combinaisons, jointe à l'ancienneté de l'usage, jointe aux motifs tirés de l'apparition des trois Anges à Abraham, achève, à nos yeux, de justifier la représentation de la sainte Trinité au moyen des trois figures humaines semblables, dès lors qu'on ne peut invoquer contre elle aucune prescription formelle de l'autorité ecclésiastique, mais seulement des avis contraires, formés sans que toutes les raisons aient été bien entendues et pesées. Mais du moment que l'on entre dans la voie des opérations distinctes, nous maintiendrons strictement la loi de s'en tenir aux figures distinctes aussi, sous lesquelles les Personnes divines se sont manifestées chacune en particulier : nous en tenant à ce principe que, en matière d'images de Dieu, l'art ne saurait apporter trop de réserve, de circonspection et de respect.

L'apparition des trois Anges à Abraham, l'un des motifs qui autorisent la représentation de la sainte Trinité par trois figures humaines semblables, paraît faite également pour justifier celle où trois Anges tiennent, sous les figures qui leur sont propres, la place des trois Personnes divines. Quand il s'agit de mettre en scène cette apparition même, il ne saurait y avoir de doute. En dehors de là, ce mode de représentation est peu usité; mais nous en avons publié un exemple remarquable (T. I, pl. XVII), tiré du petit tableau russe que nous possédons. Les trois Anges, expressément désignés comme représentant la sainte Trinité, y tiennent conseil avant de procéder aux préliminaires de l'Incarnation ; ces Anges sont en tout semblables, et ne portent aucun attribut qui les distingue [1].

plissement des promesses divines, soit pour recevoir l'ordre d'aller en annoncer l'exécution ; en bas, pour participer à cet accomplissement même.

1. Nous en avons depuis peu observé un nouvel exemple dans un autre tableau russe, au

Le plus souvent, au contraire, l'on veut distinguer les Personnes, tout en exprimant leur similitude, et nous avons vu comment on pouvait le faire par leur position, par leurs opérations et par leurs attributs. Nous ajoutons cependant quelques mots à ce sujet, afin d'y apporter plus de précision. Quand les trois Personnes divines sont représentées par des figures humaines, nous maintenons, malgré des exemples contraires, que le milieu appartient au Père, la droite au Fils, la gauche au Saint-Esprit. Cette autre miniature que nous reproduisons en offre un heureux exemple. Les trois Personnes sont parfaitement semblables de visages;



27

Les trois Personnes divines semblables, avec des attributs distinctifs.
(Miniature du XIVe siècle.)

le même manteau qui les enveloppe dit leur parfaite unité; leur action est la même : ils bénissent tous également; et leurs attributs cependant

musée de Cluny, n° 3668. Trois coupes et trois pains y sont représentés, d'une manière plus distincte, sur la table du Conseil divin : souvenir du repas servi par Abraham, et en même temps allusion à l'Eucharistie.

sont parfaitement choisis pour exprimer leur distinction, le globe étant l'attribut du Père, la croix plus absolument l'attribut du Fils, et les Tables de la Loi étant très-bien appropriées au Saint-Esprit, eu égard à l'inspiration qui est particulièrement dans ses attributions. Le livre eût rendu la même idée, mais on se serait trop souvenu qu'il appartient plus spécialement au Fils. On ne pouvait pas plus approximativement qu'on ne l'a fait dans cette composition, exprimer, avec trois figures humaines, l'unité, la similitude et la distinction entre les Personnes divines.

ETUDE VI.

TYPE DU CHRIST D'APRÈS LES TRADITIONS.

I.

BEAUTÉ DU CHRIST.

L'humanité du Fils de Dieu est l'axe sacré autour duquel gravite l'Art chrétien tout entier ; le culte des images y puise son principe, y trouve son terme le plus élevé ; le beau y verra son idéal et sa plus haute expression.

Notre-Seigneur Jésus-Christ est Dieu et homme tout ensemble dans une Personne unique, Dieu au complet, homme au complet, de sorte que, susceptible d'être représenté par son image comme un homme ordinaire, quand on le représente selon la vérité de sa nature humaine, on fait une image de Dieu.—On peut le dire au même titre que la sainte Vierge est appelée véritablement la mère de Dieu, bien que l'humanité seule du Verbe divin ait pris naissance dans son sein très-chaste.—Et cette image mérite le même respect, la même vénération auxquels elle aurait droit si elle pouvait exprimer la nature divine elle-même du Sauveur; elle a les mêmes titres pour le *représenter* selon la rigueur du terme, c'est-à-dire pour faire qu'on puisse le considérer comme présent et lui adresser tous les honneurs, toutes les demandes que comporte sa double nature, en les adressant extérieurement à son image.

La valeur de l'image, comme *représentant* l'original, selon cette manière rigoureuse de parler, plutôt dans le sens d'une idée morale que dans celui d'une œuvre artistique, n'est pas essentiellement liée à la perfection du travail, à l'exactitude avec laquelle l'artiste a su reproduire les traits du modèle; elle dépend principalement de l'intention manifestée, par des efforts d'imitation sans doute, mais aussi par la situation donnée à l'image, par les attributs destinés à la caractériser ; et quand surtout elle est bénite, selon les rites de l'Église, elle reçoit comme une déléga-

tion sacrée, qui la rend plus spécialement propre à remplir l'office qu'on lui demande.

Mais si l'on considère la chose sous le rapport de l'art, l'office propre du peintre lui-même est essentiellement de *faire ressemblant*, avec toute la perfection dont l'œuvre est susceptible. Relativement à l'humanité du Fils de Dieu en particulier, nous entendons qu'il tende de tous ses efforts à se conformer au modèle divin, et nous comprenons que, pour y réussir d'une manière satisfaisante, il faudrait s'élever à des hauteurs désespérantes. Les œuvres des artistes les plus vantés demeurent au-dessous de nos pensées, au point de nous arracher un soupir quand nous les comparons avec l'idée adorable que nous nous faisons des traits du Sauveur.

Nous le verrons, ce visage qui ravit incessamment de joie et d'admiration toutes les puissances célestes, et, nous reportant, avec la connaissance parfaite que nous en aurons, vers le passé qui se sera écoulé ici-bas, faisan entrer l'art et l'histoire en participation de notre existence éternelle, nous nous ferons des tableaux où nous nous représenterons sans fin les situations où il a plu à Jésus de passer pendant sa vie mortelle, et dans chacune d'elles il nous apparaîtra avec le genre de beauté qui leur sera le plus admirablement approprié.

Aujourd'hui, tout ce que peuvent de mieux le génie et la science, c'est de nous soulever vers nos destinées immortelles; mais soulever ainsi, c'est faire quelque chose de grand, et on le fait toutes les fois que, dans une haute mesure, l'on nous met en voie d'imaginer quel fut sur la terre le type visible le plus accompli de toute perfection, de toute beauté, le vrai corps du Fils de Dieu.

On a fait bonne justice des doutes élevés sur la beauté de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Le prophète Isaïe, dans le célèbre passage où il décrit avec tant de vérité et de pathétique les souffrances et les opprobres de l'Homme-Dieu, ne s'étai aucunement proposé de nous faire connaître ses traits, et le portrait qu'il en trace ne peut se rapporter qu'aux circonstances de sa Passion : c'est alors que Jésus, épuisé, défiguré par la douleur, souillé de boue et de crachats, a pu paraître dans un état véritablement vil et abject, aux yeux grossiers de ceux qui l'entouraient.

L'opinion de quelques-uns des Pères ne peut avoir plus de portée que le texte de leurs commentaires, et si l'on peut en conclure quelque chose, relativement à l'aspect du Sauveur, c'est qu'il n'avait rien qui, dans l'habitude de la vie, frappât le commun des hommes par aucun éclat extraordinaire, rien surtout de ce qui, appelé beau par des hommes sensuels, se verrait refuser ce nom dans le langage des Anges.

Il tenait voilé ce rayonnement céleste qui, naturellement, aurait dû toujours rejaillir de son corps, comme cela est arrivé sur le Thabor.

Il n'avait point cette pompe et cette majesté d'emprunt dont s'entourent les rois et les grands de ce monde.

Ayant voulu, pendant trente ans, vivre ignoré, passant pour le fils illettré d'un simple artisan, il faut croire que, par son extérieur, il évitait de se distinguer sensiblement des autres hommes.

Pour expliquer comment ses bourreaux ont traité si ignominieusement son divin visage, il n'est nullement nécessaire de supposer, comme Tertullien semblerait le dire par hyperbole, qu'ils y étaient excités par la déformation de ses traits. Sans avoir besoin de creuser bien profondément dans nos propres âmes, nous verrons qu'il suffit de déchaîner les mauvais instincts de la nature, pour qu'ils deviennent capables de pareils excès: la jeunesse, la naissance, la beauté ne font alors qu'exciter ces sortes de tigres que l'on appelle encore des hommes. Mais, assurément, personne n'eût osé mettre la main sur le Fils de Dieu, si ses traits avaient dit suffisamment quel il était.

Le problème se résout en associant la pureté des lignes, la noblesse et la régularité des traits, l'épanouissement d'une âme toujours sainte, toujours sereine, toujours maîtresse d'elle-même, à la simplicité du maintien, à la modestie d'attitude, à la pauvreté des vêtements. Ces traits peuvent pâlir par les veilles, se creuser par les jeûnes et les larmes, s'altérer au jour des grandes ignominies et des suprêmes douleurs, devenir méconnaissables, comme nous le disons de quelqu'un que nous reconnaissons cependant, comme aussi nous voyons la maladie et la mort faire des ravages inouïs sur un visage naguère plein de fraîcheur et de vie, sans y faire disparaître les lignes d'une admirable beauté.

Nous est-il arrivé quelquefois de rencontrer des Saints, de ces hommes que l'on peut coudoyer dans la rue sans y prendre garde, et qui sont déjà à moitié dans le ciel? Nos yeux s'arrêtant sur eux, nous aurions pu dire dans un premier mouvement : qu'ont-ils de plus que les autres? En les considérant avec plus d'attention, n'avons-nous pas entrevu d'abord, puis reconnu bientôt après sur leur front, dans leurs yeux, sur leurs lèvres, dans toute leur personne, une paix qui n'est pas de ce monde? C'est un rayonnement, c'est une lumière qui nous soulèvent doucement vers les sphères où ils vivent; notre admiration en serait exaltée, enflammée hors de toute mesure, si nous y étions mieux préparés.

Tel sur les chemins de la Galilée, tel dans les cités de Juda, devait paraître habituellement le Fils de Marie. Mais, par moments, quelle délicieuse expression devait s'épancher sur ses lèvres, quels éclairs de-

vaient jaillir de ses yeux, de quelle majesté devait s'empreindre toute sa personne !

« L'éclat et la majesté de sa divinité cachée », dit saint Jérôme, à propos de la vocation de saint Matthieu, « qui rejaillissaient sur son visage humain, « pouvaient, à première vue, attirer à lui ceux qui le considéraient [1]. » Saint Thomas d'Aquin, qui cite ces paroles, les fait suivre de cet autre passage du même Père, relatif aux vendeurs chassés du temple : « Parmi « tous les prodiges du Seigneur, aucun ne me paraît plus éton« nant : conçoit-on qu'un homme, à une époque où il pouvait paraître « méprisable, ait pu, armé seulement d'un fouet, chasser une aussi grande « multitude? Il faut qu'il se soit échappé de ses yeux des traits de feu tout « célestes [2]. »

Saint Jean Chrysostôme dit que les peuples étaient comme cloués à sa vue, ne pouvant se lasser de le voir et de l'admirer [3] ; qu'il était plein de grâces et qu'on ne pouvait le voir sans l'aimer [4]. Saint Bernard répète qu'ils s'attachaient à lui, entraînés à la fois par ses paroles et par l'attrait de sa personne : car il n'y avait rien de doux comme sa voix, rien de beau comme son visage [5]. Son regard était plein de beauté et de pudeur, ajoute saint Laurent Justinien; l'humilité, la douceur le rendaient aimable à tout le monde; ses lèvres étaient comme des lis d'où coulaient le lait et le miel et qui répandaient les paroles de la vie éternelle [6].

Ce sont là, dirons-nous, des effets qui tiennent au charme de la physionomie et non à la perfection des lignes, et nous savons que ces deux genres de beauté ne sont pas toujours réunis dans la même personne. Telle figure parfaitement conformée nous laisse, faute d'expression, froids et insensibles, et telles personnes que nous préférons nous paraîtraient laides et difformes si la beauté de leur âme ne se peignait sur leurs visages en traits accentués. Le Sauveur a certainement réuni en son corps tous les genres de perfection ; il était, comme le dit l'Ange de l'école,

1. Cum transiret, vidit hominem nomine Matthaeum, etc. (Matth., IX.) Fulgor ipse et majestas divinitatis occultæ, quæ etiam in facie relucebat humana, videntes ad se trahere poterit ex primo aspectu. (*Summa Theolog.*, part. III, q. XLIV, a. 3.)

2. Mihi, inter omnia signa quæ fecit Dominus, hoc videtur esse mirabilius, quod unus homo, in illo tempore contemptibilis, potuerit ad unius flagelli verbera tantam ejicere multitudinem : igneum enim quiddam atque sidereum radiebat ex oculis ejus. (*Hieron.*, ad Matth., XXI.)

3. *In psal.* XLIV.

4. In Matth., VIII, *Hom.* 28.

5. Sermo I, *in festo omnium Sanctorum.*

6. *Tractatus de vero connubio.*

parfait en tous points, parfait par la proportion des lignes de son corps persistantes au dehors, parfait par le jeu, l'élasticité, l'harmonie de toutes les fibres destinées à se mouvoir pour mettre l'extérieur en rapport avec le dedans. Et c'est pourquoi la physionomie même qui a su se prêter mieux qu'aucune autre aux dernières extrémités de l'abaissement, sera la plus capable d'exprimer la majesté des grandeurs suprêmes, sans que les lignes de ces traits destinés à nous ravir éternellement aient au fond jamais varié.

Il faut qu'au faîte de la gloire, au jour solennel du Jugement, l'orgueilleux pharisien le reconnaisse pour celui-là même qui fut l'objet de sa haine et de son mépris ; il faut que le pécheur repentant, que le pauvre malade guéri de sa main, retrouvent ce Jésus si simple, si accessible qui leur montra tant de mansuétude : les uns et les autres, en le voyant apparaître sur les nuées du ciel, ne s'écrieront-ils pas au fond du cœur, ou ravis ou confondus : — C'est bien Lui !...

II.

DES IMAGES DU CHRIST.

Si nous n'avions pas à proclamer la beauté du Sauveur, en notre qualité de chrétien, il nous paraîtrait encore nécessaire de l'admettre dans l'intérêt de l'art.

L'on a supposé trop légèrement que l'indécision de certaines controverses sur l'interprétation du texte d'Isaïe, avait influencé l'art chrétien, dans le sens de la dégénération des types du beau, mis en honneur par l'antiquité grecque : le beau est tellement de l'essence de l'art, quand il veut rendre le bien, que, dans ce genre, nous concevrions tout au plus des écarts individuels.

Ce que l'on a pris pour un système, fut tout simplement ou inhabileté d'exécution, ou mauvais goût, ou archaïsme. Ces grands Christs dits byzantins, qui ont paru principalement pouvoir motiver la manière de voir que nous combattons, à raison de leurs yeux hagards et de leurs traits tirés, ont été au contraire conçus (un examen attentif le prouve) avec la pensée d'atteindre une expression extraordinaire de grandeur et de majesté, et de l'atteindre précisément plutôt par la composition des traits que par l'expression des sentiments de l'âme : cet ovale allongé du visage, ces yeux en amandes, ces lignes longues et droites étaient alors réputés tenir le premier rang dans les conditions de la beauté,

et, si l'on s'attache aux œuvres de ce style qui offrent le plus de supériorité relative, on reconnaîtra qu'ils ne sont pas toujours demeurés aussi éloignés qu'on l'avait pensé, du but proposé. (*Voir* T. I, pl. VII.)

Les Christs dont nous parlons sont généralement représentés dans la gloire. S'il était quelque endroit où le Sauveur pût apparaître dépourvu de noblesse et de beauté, dans un état d'apparente dégradation, ce serait sur la croix. On a vu, en effet, quelques crucifix modernes que l'on s'est efforcé de rendre plus pathétiques, à force de les défigurer ou de les meurtrir ; mais ils sont rares, et la chose est sans exemple quand on se rapproche des hautes époques, où l'on aimait à rattacher au divin Crucifié des idées de victoire et de salut, et nullement de compassion et de torture : nous pouvons en conclure que la pensée de ces temps-là eût été beaucoup plus de relever que de rabaisser le type de l'Homme-Dieu.

Non, à toutes les époques, les efforts de l'art ont tendu à réunir dans la figure du Christ les meilleures conditions de la beauté humaine ; mais il est arrivé, selon la diversité des temps et des écoles, que ces conditions ont été comprises différemment.

On reprochait un jour au Poussin d'avoir fait de Notre-Seigneur Jésus-Christ une sorte de Jupiter Tonnant ; à quoi il aurait, dit-on, répondu : « Vouliez-vous que je lui donnasse une figure de Père Douillet ? » Émeric David rapporte ce fait en le rattachant à la thèse que nous soutenons : à savoir, que le Christ, en tout état de cause, doit être représenté beau. Mais ne comprend-on pas que le Beato Angelico, par exemple, vît le type de la beauté qui met sur la voie du divin, dans le maintien recueilli, dans la sérénité angélique d'un Saint sous l'habit religieux, comme l'était le prieur de son couvent, saint Antonin ? Le Poussin, au contraire, qui a mis tant de recueillement et de douce mélancolie dans ses bergers d'Arcadie, aurait craint sans doute de demeurer trop humain, s'il n'avait essayé de peindre le Christ avec ce que l'on appelait alors plus de largeur et de force ; et, manquant le but qu'il se proposait en recourant à l'élargissement des formes, à la vigueur des muscles, à l'abondance et au mouvement de la chevelure, n'est-il pas arrivé au contraire à ce résultat, que, chez lui, par la noblesse des types, les pasteurs antiques l'emporteraient sur la figure du Fils de Dieu [1] ?

Pour juger de la beauté qui convient à cette adorable figure, il faudrait la voir, et il ne suffirait pas de la voir !... Avec le plus habile maniement du crayon et du pinceau, vous ne ferez pas un bon portrait, même ayant le modèle sous les yeux, si vous ne savez le comprendre. Se prendrait-on

1. Le Poussin a été quelquefois mieux inspiré dans ses types de Christ : dans celui, par exemple, du tableau de la *Guérison des deux Aveugles*, au Louvre.

à regretter qu'il ne se soit pas trouvé, sur les pas de Jésus, quelque artiste capable de recueillir ses traits et de les transmettre, sous une forme digne de lui, à l'innombrable postérité des chrétiens ? Mais quel peintre mortel, comprenant quel il était, devant lui n'eût laissé tomber ses pinceaux, et quel est celui qui, ne le comprenant pas, eût été capable de le peindre ?

Il fallait un miracle pour que Jésus nous laissât sa parfaite image, ou plutôt il eût fallu toute une succession de miracles : il aurait pu les faire, ces miracles, lui qui renouvelle chaque jour des milliers de miracles pour nous donner à chacun, en propre, la réalité de son corps sacré. Mais il y a mis une grande différence : sa chair est le viatique nécessaire pour nous soutenir le long du chemin ; le voir comme il est, sera la récompense accordée au terme du voyage. Cette différence bien sentie, on comprendra facilement que le Sauveur ait bien pu quelque part imprimer miraculeusement son image, sans faire la continuité de miracles qu'il eût fallu ensuite pour la protéger contre l'insuffisance de la matière, les altérations du temps, l'oubli des hommes, les défaillances de l'opinion, l'incertitude des témoignages, toutes les vicissitudes de ce monde, et mettre la généralité des chrétiens en état de la connaître et de l'apprécier.

Au fait, si nous prêtons l'oreille aux traditions,—non pas à ces traditions que l'Église a classées dans le corps des vérités révélées, en leur donnant la sanction de son autorité, mais à ces traditions respectables encore dont elle favorise les données, sans en garantir l'authenticité,—nous entendrons diverses églises locales répéter qu'elles possèdent ou qu'elles ont possédé de ces images du Sauveur, qui auraient été imprimées directement par le contact de son divin visage. La Sainte Face, solennellement honorée depuis des siècles, dans la basilique de Saint-Pierre, est demeurée la plus célèbre de toutes ; mais elle n'est pas la seule qui mérite l'attention. Pour nous, nous nous proposons de nous occuper de ces images plus sérieusement qu'on ne l'a fait jusqu'ici, au seul point de vue de l'art. Nous voulons savoir si elles ne nous apporteraient pas quelques lumières sur un point capital, à nos yeux, pour l'art chrétien : la question de savoir quels souvenirs on a pu conserver des véritables traits sous lesquels le Fils de Dieu a paru dans ce monde, et comment on doit s'en servir pour le représenter dignement. Mais, pour faire cette étude avec fruit, il ne faut pas prendre isolément les images dont nous parlons : comme moyen de contrôle, nous les comparerons les unes aux autres, et nous commencerons par recourir à deux autres sources d'informations : nous voulons parler des traditions écrites ou purement verbales, et des images formées par les procédés ordinaires de l'art, mais réputées avoir été faites par des auteurs contemporains, sinon en présence même du divin modèle.

Ces divers genres de documents, écrits ou figurés, sont généralement considérés comme appartenant à la légende plutôt qu'à l'histoire. Ne fussent-ils que de la légende, dans le sens qu'on est convenu en dernier lieu d'attacher à ce mot, nous ne devrions pas encore les négliger. L'histoire a son prix, et la légende a le sien : avec l'histoire, on voit plus clair là où elle pose son flambeau ; avec la légende, on pénètre plus avant partout où elle peut étendre sa lueur. Nous ferons, à l'une et à l'autre, leur part, dans deux études distinctes, sans vouloir rien céder des droits que pourrait prétendre à l'authenticité ou à la probabilité historique, une partie au moins des faits dont nous allons d'abord nous occuper dans celle-ci.

III.

LES TRADITIONS ÉCRITES.

Les descriptions de la figure de Notre-Seigneur qui sont les plus connues, sont celles qu'a tracées Nicéphore Calixte, au XIVe siècle, dans son *Histoire ecclésiastique,* et celle qui s'est répandue dans le siècle suivant, sous le nom de Publius Lentulus[1], donné pour prédécesseur à Ponce-Pilate dans le gouvernement de la Judée. Elles ne mériteraient aucun crédit, à considérer uniquement l'époque de leur apparition et l'incertitude où l'on est de leur véritable origine; mais elles offrent dans leur contexte une telle saveur primitive, elles s'expriment avec tant de convenance, elles s'accordent si bien entre elles sur les points essentiels, qu'on ne peut leur refuser une certaine valeur, comme écho possible des traditions primitives. Nicéphore affirme expressément qu'il ne fait que répéter des auteurs plus anciens, *sicuti a veteribus accepimus;* quand il décrit la sainte Vierge, il nomme Épiphane : on ne trouve cependant rien à ce sujet dans

1. Publius Lentulus est un personnage imaginaire : le prédécesseur de Ponce-Pilate était Valerius Gratus ; un certain Eutrope, qui aurait, disait-on, recueilli la lettre de Lentulus dans les archives du Sénat, ne se présente pas comme un personnage d'une existence plus réelle. La lettre de Lentulus a aussi été mise sur le compte de Pilate, avec de légères variantes, sans plus de fondement. Cependant il n'est pas hors de vraisemblance que Pilate ait adressé à l'empereur un récit quelconque des événements accomplis en Judée sous son gouvernement, et il peut y avoir un fond de vérité dans les actes qui lui sont attribués. La première mention de date certaine, du nom de Lentulus, ne remonte pas au delà du XVe siècle et de la découverte qui fut faite alors de sa prétendue lettre, dans un manuscrit des Évangiles, à la bibliothèque d'Iéna ; saint Antonin de Florence, quelques années après, croyait cependant pouvoir la citer. (Voir *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ,* par un ancien bibliothécaire, G. Peignot. Dijon, 1829.) Catherine Emmerich admet, dans ses *Méditations,* l'existence d'un officier romain du nom de Lentulus.

ce qui nous est parvenu des écrits du saint évêque de Salamine. Mais une lettre, adressée au IX[e] siècle à l'empereur iconoclaste Théophile, contient une description de la figure du Sauveur; attribuée d'abord à saint Jean Damascène et imprimée à la suite de ses œuvres, cette lettre a été considérée depuis comme l'œuvre collective des patriarches qui occupaient alors les siéges d'Antioche, d'Alexandrie ou de Jérusalem, ou plutôt de l'un d'eux avec l'adhésion des deux autres; elle affirme que Constantin fit peindre le Sauveur, selon la figure qui lui était attribuée par les anciens historiens, *quali forma historici descripsere;* puis elle décrit elle-même cette divine figure, en des termes qui ont le plus grand air de famille avec ceux dont se servirent plus tard Nicéphore Calixte, l'auteur de la lettre de Lentulus et encore Ludolphe le Chartreux: ce dernier, en effet, dans le prologue de la *Vie de Jésus-Christ*, fait de lui un portrait qui ne diffère pas plus de la version attribuée à Lentulus, que ne peuvent le faire deux traductions différentes du même texte original [1].

1. Nous mettons en regard ces différentes versions. Voici celle de la lettre à Théophile: —Præstanti (*ou* excellenti) statura, junctis superciliis, venustis oculis, justo naso, crispa cæsarie, subcurvum, eleganti colore, nigra barba, tritici coloris vultu, promaterna similitudine, longis digitis, voce sonora, suavi eloquio, blandissimum, quietum, longanimum, patientem. (*Œuvres de saint Jean Damascène*, éd. Lequien, in-folio, 1712, Tom. I, p. 631.)

Nous donnons maintenant le texte de Nicéphore : Porro effigies formæ Domini Nostri Jesu Christi, sicuti a veteribus accepimus, talis prope modum, quatenus eam crassius verbis comprehendere licet, fuit. Egregio is vividoque vultu fuit. Corporis statura ad palmos prorsus septem. Cæsariem habuit subflavam, ac non admodum densam, leniter quodam modo ad crispos declinantem. Supercilia nigra, non perinde inflexa. Ex oculis fulvis et subflavescentibus mirifica prominebat gratia. Acres ii erant, et nasus longior. Barbæ capillus flavus nec admodum demissus. Capitis porro capillos tulit prolixiores. Novacula enim in caput ejus non ascendit, neque manus aliqua hominis, præterquam matris, in tenera dumtaxat ætate ejus. Collum fuit sensim declive, ita ut non arduo et extento nimium corporis statu esset. Porro tritici referens colorem, non rotundam aut acutam habuit faciem, sed qualis matris ejus erat, paulum deorsum versum vergentem, ac modere rubicundam; gravitatem atque prudentiam cum lenitate conjunctam, placabilitatem iracundiæ expertem præ se ferentem. (Peignot, *Recherches historiques*, p. 24, d'après la traduction de Jean Lange. Paris, 1630.)

Texte de la lettre de Lentulus : — Vir est altæ staturæ proportionatæ, et conspectus vultus ejus cum severitate et plenus efficacia, ut spectatores amare eum possint et rursus timere. Pili capitis ejus vinei coloris usque ad fundamentum aurium, sine radiatione et erecti, et a fundamento aurium usque ad humeros contorti ac lucidi, et ab humeris deorsum pendentes bifido vertice dispositi in morem Nazaræorum. Frons plana et pura, facies ejus sine macula, quam rubor quidem temperatus ornat. Aspectus ejus ingenuus et gratus. Nasus et os ejus nullo modo reprehensibilia. Barba ejus multa, et colore pilorum capitis bifurcata, oculi ejus cærulei et extremè lucidi. In reprehendendo et objurgando formidabilis; in docendo et exhortando blandæ linguæ et amabilis. Gratia miranda vultûs, cum gravitate. Vel semel eum ridentem nemo vidit, sed flentem imo. Protracta statura corporis, manus ejus rectæ et erectæ, brachia ejus delectabilia. In loquendo ponderans et gravis, et parcus loquelà. Pulcherrimus inter homines satos. (Peignot, *Recherches historiques*, p. 20.)

Il est curieux de rapprocher de ces portraits, qui reposent sur un fondement plus ou moins sérieusement historique, celui que sainte Brigitte, dans ses *Révélations*, met dans la bouche de la sainte Vierge ; ils ont tellement d'analogie entre eux, qu'après avoir donné en note le texte de chacun d'eux séparément, il nous sera permis de les fondre tous ensemble, les corrigeant et les complétant les uns par les autres, pour nous représenter le Sauveur, du mieux qu'il nous est possible [1].

Jésus nous apparaît avec un aspect à la fois simple et vénérable, empreint de bienveillance, de gravité et de prudence, tel que, le voyant, on pût et l'aimer et le craindre; doué d'un tel charme, qu'il n'était personne en sa présence qui n'éprouvât une secrète consolation.

Sans s'élever beaucoup au-dessus de la moyenne, sa taille est avantageuse, son port noble et assuré ; la coupe de son visage est d'un bel ovale ; son teint clair, coloré d'une douce et modeste rougeur, sur un fond comparable à la couleur du froment nouvellement mûr, sans une tache ni aucune inégalité; son front, sans être trop proéminent, s'élève

Texte de Ludolphe le Chartreux : — Homo quidem staturæ proceræ mediocriter et spectabilis, vultum habens venerabilem quem intuentes possunt diligere et formidare. Capillos habens coloris nucis avellanæ præmaturæ et planos fere usque ad aures, ab auribus vero cincinnos, crispos aliquantulum ceruleos, et fulgentiores ab oculis ventilentes, discrimen habens in medio capitis juxta morem Nazareorum, frontem planam et serenissimam, cum facie sine ruga et macula aliqua, quam rubor moderanter venustat. Nasi et oris nulla prorsus est reprehensio ; barbam habens copiosam et intensam capillis concolorem, non longam sed in medio bifurcatam. Aspectum habet simplicem et maturum, oculis glaucis variis et claris existentibus. In increpatione terribilis, in admonitione blandus et amabilis, hilaris, servata gravitate ; qui nunquam visus est ridere, flere autem sæpius. Sic in statura corporis propagator, rectos, habens manus et brachia, omnia visu delectabilia, in colloquio gravis, rarus et modestus, speciosus inter filios hominum. (Ce texte est donné comme celui de la lettre de Lentulus, par Mallonius, *Stigmata sacræ sindoni impressa*, Venise, 1606, p. 35.)

1. Texte de sainte Brigitte :—Qualis erat filius meus in mundo cognosce : ipse tam prolixa facie erat, quod nullus videbat eum facie qui non consolaretur aspectu ejus, etiam si præcordialiter dolorem haberet. Justi vero spirituali consolatione consolabantur, sed et mali sæculi tanto tempore quo eum videbant relevabantur; unde et dolentes dicere consueverunt : Eamus ad filium Mariæ, videamus et faciem tanto tempore relevemur ; anno igitur vigesimo ætatis suæ, in magnitúdine et fortitudine virili perfectus erat ; inter medios moderni temporis magnus, non carnosus, sed nervis et ossibus corpulentus. Capilli ejus, supercilia et barba croceé brunea erant ; longitudo barbæ palmæ per traversum manus. Frons vero non præminens vel mersa sed recta ; nasus æqualis, non parvus, nec nimis magnus, oculi vero ejus tam puri erant quod etiam inimici ejus delectabantur aspicere, labia non spissa, sed clare rubentia. Mentum non erat præminens, nec nimis longum, sed pulchro moderamine venustum. Maxillæ carnibus modeste plenæ. Color ejus erat candidus, claro rubeo permixtus, statura ejus recta, et in toto corpore suo nulla macula erat, sicut, et illi testabantur, qui eum totaliter viderunt nudum et columnæ ligatum flagellabant, nunquam super eum vermis venit, non perplexitas aut immunditia in capillis. (*Rev. S. Brigittæ*, Lib. IV, cap. LXX.)

calme, uni et serein ; ses sourcils sont bruns ou un peu noirs ; ses yeux clairs, vifs et pénétrants, d'une grâce sans égale, d'une pureté telle qu'elle exerçait des charmes jusque sur ses ennemis, et d'une de ces nuances insaisissables que l'on peut comparer au vert azuré des eaux (*glauci*), décrire comme tirant sur le blond (*subflaventes*) ou ayant quelque chose de plus brun, selon que la lumière vient diversement s'y réfléchir.

Son nez, d'une grande pureté de lignes, un peu long suivant les uns, d'une grandeur moyenne selon les autres, est, de l'avis de tous, proportionné d'une manière irréprochable ; il en est de même de sa bouche, et ses lèvres fraîches et rosées s'épanouissent sans se serrer ni se contracter jamais.

Ses cheveux, médiocrement fournis, d'un blond tirant sur le brun, qui rappelle celui de la noisette dans sa maturité, n'ont jamais été atteints par les ciseaux ; ils se partagent sur le front et retombent de toute leur longueur ; ils se bouclent sur le cou ; sa barbe en diffère peu par la nuance : elle est un peu plus blonde peut-être [1] ; dans sa longueur, elle ne va pas au delà du travers d'une main, puis elle se partage habituellement par le milieu.

Pour achever ce portrait du Sauveur, il faut se représenter sa tenue pauvre et modeste, mais toujours pleine d'ordre et de propreté, non que ce fût pour lui l'objet d'aucune préoccupation, mais parce qu'il le voulait ; jamais nulle souillure, nulle vermine ne s'attacha à sa personne, à ses cheveux ou à ses vêtements, quoiqu'il ait toujours porté la même tunique, cette robe sans couture, qui, d'après une pieuse tradition, tissée dans sa première enfance des mains de sa très-sainte Mère, se serait accrue avec lui sans jamais s'user, sans jamais s'altérer jusqu'au moment où il s'en laissa dépouiller pour achever son sacrifice.

Ces traits, si nous ne nous faisons illusion, satisfont à tout, à la majesté du Thabor, comme à l'abjection du Prétoire ; ils s'annoncent comme ayant uni au suprême degré les proportions les plus irréprochables et cette flexibilité de muscles, cette transparence de carnation, cette indéfinissable limpidité du regard, qui fait véritablement de la physionomie le miroir de l'âme. Elle en exprime toutes les beautés, mais aussi elle en traduit toutes les douleurs ; elle s'épanche et se communique avec elle, se recueille si elle se recueille, se concentre et s'efface en quelque sorte, si l'âme se renferme en elle-même avec tout ce qu'elle peut posséder de plus parfait, à tel point qu'on ne peut bien dépeindre un tel visage,

1. La lettre à Théophile, qui fait la barbe noire, diffère notablement, en ce point, de toutes les autres descriptions.

si on ne dit les impressions qu'il fait naître et les sentiments qu'il transmet.

Que nous interrogions les interprètes des saintes Écritures, que nous méditions les principes de l'art et du beau, que nous prêtions l'oreille aux traditions populaires des chrétiens, que nous nous enquérions des lumières puisées par des âmes véritablement saintes dans leurs communications avec Dieu, soit qu'on fasse ou non la part de l'imagination et de ses jeux possibles, dans ces deux dernières sources d'informations : il est remarquable que, trouvant assez de différence pour constater la distinction des courants, nous arrivions toujours au même résultat, au point de ne pouvoir éviter de nous répéter, quand nous voulons transcrire l'un après l'autre ces divers témoignages.

IV.

PORTRAITS DU CHRIST RÉPUTÉS DES TEMPS APOSTOLIQUES.

D'après diverses traditions, plusieurs images du Sauveur auraient été peintes ou sculptées dès les temps apostoliques. Nous en citerons trois sur lesquelles portent ou bien ont porté principalement des traditions de ce genre : le tableau de la chapelle Saint-Laurent, dite *Sancta Sanctorum*, à Rome, attribué à saint Luc; le crucifix de Lucques, réputé de la main de Nicodème : l'un et l'autre existent encore ; la statue élevée à Panéas par l'Hémorrhoïsse de l'Évangile : elle fut détruite au temps de Julien l'Apostat, mais nous aurons à examiner s'il n'en est pas resté quelque imitation.

Que saint Luc ait peint, sans être peintre de profession, la chose à nos yeux est probable; nous n'en exposerons pas ici les raisons, jugeant qu'elles trouveront plus convenablement leur place dans notre étude sur l'iconographie de la sainte Vierge : car s'il n'est pas impossible que le saint Évangéliste ait fait le portrait de Notre-Seigneur, ce sont surtout des images de la sainte Vierge qu'on lui attribue.

Quant à la vénérable image du *Sancta Sanctorum*, chapelle comprise autrefois dans l'enceinte du palais de Latran, alors demeure des Papes, elle a été considérée pendant longtemps comme l'un des objets les plus précieux que renfermât la Cité sainte, et traitée comme représentant par excellence son divin modèle. Lorsque l'escalier du prétoire de Pilate, dont le Sauveur avait monté les degrés au jour de sa Passion, avait été transporté à Rome, on n'avait pas cru pouvoir lui donner une destination plus sainte que de le faire servir d'accès au sanctuaire qui renfermait cette

image privilégiée; des monnaies ont été frappées à son effigie, d'illustres confréries fondées pour concourir à sa garde; le grand Pape Innocent III l'a fait entourer d'un riche encadrement d'argent orné de bas-reliefs au repoussé [1]. Échappée aux persécutions des iconoclastes, venue alors à Rome, objet de quelque miracle auquel se rapportent, nous le croyons, les traces d'un coup qu'elle porte à la joue droite, elle ne manque pas de titres pour justifier les honneurs exceptionnels qu'on lui rend. Le chrétien jaloux de se montrer le digne héritier des âges de foi se prosternera devant elle sans rien lui marchander de ce dont elle peut se prévaloir. mais aussi sans prétendre éclaircir toutes les ombres demeurées sur son origine; il l'honorera pour tout ce qu'elle est, qu'il le sache ou ne le sache pas; il honorera sans réserve Celui qu'elle représente.

La nature de nos études nous obligeait de l'examiner à un autre point de vue, et de voir s'il ne serait pas possible d'en tirer quelques inductions relativement aux véritables traits de Notre-Seigneur. Nous avons appris alors qu'à une époque où les derniers vestiges de l'image primitive, consumée par le temps, étaient menacés de disparaître, elle avait été recouverte d'une toile; et bien qu'on se soit efforcé de la reproduire, traits pour traits, sur cette toile, il en résulte qu'on ne voit plus aujourd'hui qu'une copie, ou tout au plus un calque de l'original : celui-ci étant néanmoins toujours là et n'ayant rien perdu de ses droits, comme relique, à la vénération des chrétiens.

L'image nouvelle, ainsi superposée à l'ancienne, a vieilli à son tour, tellement que, par l'effet de l'obscurcissement des teintes, joint au miroitement du verre qui la recouvre, nous n'avons pu en distinguer les traits dans la partie inférieure du visage; mais dans les régions du front, du nez et des yeux, nous en avons parfaitement saisi l'ensemble; quelques détails seulement nous ont échappé. Habituellement, elle est voilée, mais à certains jours on la découvre, et il nous a été permis alors de la considérer d'aussi près que possible. Ni la copie peinte, conservée dans la sacristie voisine, ni les dessins nombreux et divers qui en ont été gravés, ne peuvent en donner une idée suffisante; généralement on n'a pas osé aborder de front le caractère de ces grands yeux ouverts en larges amandes [2] avec une fixité extraordinaire, et les plus hardis ou n'ont pas su le rendre, ou l'ont attaché, par voie d'interprétation, à une coupe de visage qui en change l'effet.

Au résumé, si l'on prend pour terme de comparaison les descriptions traditionnelles des traits de Notre-Seigneur, tout ce que nous avons dis-

1. Marangoni, *Storia della capella di Sancta Sanctorum.*
2. La figure 2 de notre pl. XI est celle qui s'en rapproche le plus.

tingué de cette image peut s'y rapporter, en ce sens qu'elle en serait une traduction aussi exacte que l'auraient comporté, au VIII[e] siècle, par exemple, le savoir-faire et les pratiques d'atelier d'un artiste de médiocre talent.

Sera-t-il défendu, cependant, de tenir compte d'une interprétation des traits de Notre Seigneur, qui en atteste, une fois de plus, la largeur, la grandeur insaisissable ou inexprimable, en les exagérant? Elle nous inviterait tout au moins à ne pas tellement les interpréter dans le sens d'une grâce ou d'une douceur, d'une finesse plus rapprochée de nous, que nous cessions de travailler à combiner dans ce divin visage des qualités qu'il réunissait assurément toutes, au plus haut degré et dans une harmonie parfaite [1].

1. Comparée à l'image de la sainte Vierge, de Sainte-Marie-Majeure, cette peinture lui est très-inférieure d'exécution; mais, dès lors que l'une des deux au moins a été refaite, l'on ne peut rien en conclure contre les traditions qui feraient originairement provenir de la même main les œuvres primitives, dont nous ne voyons plus que des reproductions plus ou moins fidèles.

Nous dirons aussi un mot d'une autre tradition, ou plutôt du complément des traditions en vertu desquelles l'image du *Sancta Sanctorum* s'est maintenue au premier rang parmi celles qui ont le droit d'être les plus honorées. Non-seulement, dit-on, elle aurait été primitivement peinte par saint Luc, mais un Ange serait venu à l'aide du saint Évangéliste, et aurait achevé miraculeusement son œuvre : c'est pourquoi elle est du nombre de celles que l'on nomme *Achiropites*, c'est-à-dire faites sans la main de l'homme.

L'origine miraculeuse de cette image fût-elle prouvée, il ne faudrait pas en conclure que les *Achiropites* nous fassent connaître avec certitude les véritables traits de Notre-Seigneur. Formée par l'application de son divin visage, elle aurait pu subir l'influence de la matière sur laquelle elle aurait été produite, de la toile, par exemple, qui s'éraille, se contre-tire, ou encore être altérée par le temps. Formée par le ministère des Anges pour satisfaire à de pieux désirs ou suppléer à de pieux efforts, l'expérience apprend que, dans de semblables circonstances, l'intervention divine se proportionne ordinairement, dans le choix des formes, aux dispositions, aux idées de ceux dont il s'agit de seconder les méritoires efforts, sans élever l'œuvre jusqu'à la sublimité des conceptions angéliques. Les Esprits célestes étant venus ainsi au secours d'un artiste, d'un écrivain, il a pu arriver qu'ils n'aient rien fait que ce qu'il aurait fait lui-même, s'il eût été plus maître de ses moyens d'exécution, et il n'y aura de réalisée encore qu'une pensée toute humaine : pensée assujettie à toutes les conditions d'époque, de lieu, de style et d'école.

Ces observations achèvent de nous mettre à l'aise avec ces images précieuses, auprès desquelles nous voudrions rappeler la ferveur des anciens temps, bien loin de favoriser la tiédeur toujours croissante des modernes.

Que des traditions s'attachent à telle image, comme étant de la main de saint Luc, comme ayant été achevée par le ministère des Anges, il en reste au moins des présomptions favorables, d'abord à l'image sur laquelle viennent ainsi s'accumuler les titres à la vénération, puis aux faits généraux dont on lui fait l'application. Qu'elle n'ait pas été peinte par saint Luc, qu'elle ait été entièrement faite de main d'homme : ce n'est cependant pas sans motif qu'on lui attribue des titres qu'elle n'aurait pas; ce ne sont là, le plus souvent, quand les traditions sont anciennes et continues, que des transpositions. D'autres images ont été

La tradition d'après laquelle Nicodème aurait eu quelque talent en sculpture, n'est pas aussi répandue que celle dont saint Luc est l'objet en qualité de peintre ; elle existe néanmoins fort anciennement, puisqu'on attribuait à Nicodème le crucifix miraculeux qui, ayant été, à Beyrouth, au VIe siècle, percé de coups par des Juifs, aurait répandu du sang[1]. C'est en vain qu'à cette tradition on opposerait la loi mosaïque. Rien ne prouve que, au temps de Notre-Seigneur, les Juifs, depuis longtemps en participation directe de la civilisation des Grecs, n'ont pas, en quelque mesure, usé de leurs arts; et l'on voit encore moins que les prescriptions de leur foi fussent alors comprises comme interdisant de faire des effigies et des portraits. Les monnaies, dont ils ne craignaient pas de se servir, ne portaient-elles pas les effigies des Césars ? Mais que Nicodème ait eu ou non un certain talent de ce genre, il n'en résulte aucunement que le crucifix de Lucques, sur lequel repose cette tradition, vienne effectivement de lui. Le *Saint-Voult*, comme on appelait chez nous, au moyen âge, cet antique crucifix, le *Santo-Volto*, comme on l'appelle encore en Italie, cette vénérable image par laquelle jurait Guillaume le Conquérant, que le Dante célèbre dans ses vers, dont l'effigie fut aussi gravée sur des monnaies, avait certainement des droits de premier ordre à la vénération dont elle était l'objet; à nos yeux, il ne peut y avoir de doute, d'après le système de transpositions que nous avons exposé ; mais il faut tenir compte aussi de la facilité avec laquelle ces transpositions ont pu s'opérer dans la longue obscurité des temps. Nous sommes arrivés ainsi, plutôt opposé que porté à la crédulité, à l'examen des traits attribués à Notre-Seigneur dans cette image. Il ne nous a pas été donné de voir l'original, et nous ne pouvons en juger que d'après des copies dont l'exactitude nous a été attestée, sur les lieux mêmes, par des témoins à portée de le considérer tous les ans aux jours de fêtes où on le découvre[2]. En examinant cette tête, on ne peut disconvenir qu'elle n'ait quelque chose d'extraordinaire; nous n'avons rien vu d'analogue ni dans l'art des catacombes, ni chez les Byzantins, ni dans les œuvres du moyen âge. On a objecté, contre les plus anciennes images de la sainte Vierge attribuées à saint Luc et

peintes par saint Luc; d'autres images ont été produites par des voies miraculeuses. Celle-ci, pour les motifs que nous avons dits ou pour quelques autres encore, mérite d'être honorée au même degré : honorons-la ; et quant à la question spéciale qui nous occupe, sachons nous en tenir au peu de données que nous avons pu en tirer.

1. Le fait est rapporté dans les actes du deuxième concile de Nicée (actio IV), comme provenant de saint Athanase, ou plutôt d'un autre personnage quelconque du même nom. Sigebert, dans sa Chronique, le donne comme s'étant passé l'an 556, ce qui ôte toute possibilité de l'attribuer au grand patriarche d'Alexandrie.

2. Nous en donnons une reproduction pl. XII, fig. 1, d'après la gravure de M. Perfetti.

autres, que leur type n'était pas assez juif, mais qu'il était grec. En temps et lieu, cette objection pourra recevoir sa réponse. Quant à cette figure de Notre-Seigneur, à son nez surtout, le cachet juif s'y trouve, au contraire, d'une manière très-prononcée, trop prononcée même pour répondre à l'idéal des traditions et à cette pensée que l'Homme-Dieu, tout en prenant des caractères propres à la race providentiellement destinée à lui donner naissance, avait dû s'en dégager cependant jusqu'à un certain point, élevant son type dans un certain milieu de perfection, dont dérivent et auquel doivent revenir toutes les races humaines; mais cela même ne serait rien moins que contraire à la tradition dont cette image est l'objet. On comprend facilement qu'un Juif ait exagéré ce qui tenait à sa race, ce qui l'avait le plus frappé dans le modèle, d'autant qu'il ne l'avait plus sous les yeux, et que, par la nature bornée de son talent, il était moins capable de s'assouplir aux nuances qui élevaient à la perfection ce divin modèle.

Quelle que soit d'ailleurs la véritable origine du *Saint-Voult* de Lucques, nous n'avons pas à retirer notre observation, y voyant, dans tous les cas, une tentative pour rendre, par une voie tout originale, les traits traditionnels du Sauveur [1].

Nous avons rangé parmi les légendes, l'histoire de la statue de bronze qui aurait été élevée, dans la ville de Panéas, à Notre-Seigneur, par la Syrienne, personne d'un rang élevé, qu'il guérit d'un flux de sang et qui, elle-même, se serait fait représenter à ses pieds, dans la position qu'elle avait prise lors de sa miraculeuse guérison. Nous l'avons fait pour prendre comme point de départ la disposition actuelle des esprits, à l'égard de cette tradition en particulier, mais non pour faire absolument aux adversaires de nos anciennes traditions chrétiennes cette concession : qu'un fait, rapporté par Eusèbe, à savoir l'érection d'un monument dont il parle comme existant encore de son temps et qu'il avait vu, puisse être rejeté en dehors des cadres de l'histoire proprement dite.

Impossible de nier l'existence même du monument : la critique la plus sévère ne peut que contester son origine et nier que Notre-Seigneur y fût effectivement représenté. Mais si, d'une part, il paraît prodigieux qu'un monument public, élevé pour la glorification de l'auteur du Christianisme, ait survécu à trois siècles de persécution contre sa doctrine et

1. Nous ne nous arrêtons pas au crucifix vénéré à Sirolo, près d'Humana, dans la Marche d'Ancône, bien qu'il passe également, soit pour une œuvre de Nicodème, soit pour une œuvre de saint Luc ; tout ce que nous pouvons en juger par des gravures, ne nous offre ni dans le type, ni dans la manière, rien qui cadre avec l'une ou l'autre de ces origines : de sorte que, jusqu'à meilleure information, nous ne voyons dans ces dires que la preuve d'une vénération très-méritée probablement, sur d'autres titres aujourd'hui ignorés.

ses disciples, comment s'expliquerait-on, de l'autre, que, dans cet espace de temps, païens et chrétiens aient complétement perdu la trace des véritables motifs qui avaient fait élever un monument de cette importance ?

Nous avons voulu juger par nous-même des raisons par lesquelles les protestants Beausobre et Jablonski avaient combattu la tradition chrétienne, avec une vigueur qui avait paru victorieuse, même à un savant aussi bien intentionné que l'était M. Raoul Rochette, et nous n'avons trouvé dans leurs écrits que des arguments négatifs, c'est-à-dire rien de sérieux [1].

Les persécutions n'ont pas eu, en tous lieux, à beaucoup près la même intensité ; elles n'ont pendant longtemps porté que sur les personnes, et seulement sur celles qui étaient dénoncées ; et lorsque, à partir de Dèce, elles prirent un caractère plus politique et prétendirent atteindre le Christianisme dans ses institutions et tout ce qui pouvait servir à l'entretenir ou à l'exprimer, il avait fait de tels progrès, que, dans beaucoup de localités éloignées de l'œil de l'empereur, il pouvait se trouver des magistrats portés à l'indulgence, portés même à favoriser plutôt qu'à combattre la doctrine qui allait, bientôt après, régner sur le monde. A des arguments fondés uniquement sur une prétendue impossibilité, il suffit de répondre par des hypothèses possibles, et la tradition demeure, comme telle, dans toute sa force primitive.

L'Hémorrhoïsse aurait, selon l'expression d'Eusèbe, élevé à Notre-Seigneur cette statue, à la manière des Gentils, c'est-à-dire conformément à l'usage répandu chez les Grecs et les Romains, d'élever dans les lieux

1. Saint Astérius, évêque d'Amasée, qui écrivait vers l'an 400, citait ce groupe de bronze qui, de son temps, n'existait plus, comme un témoignage qui avait longtemps subsisté en faveur de la vérité évangélique.

Nous donnons son texte en entier : *Discamus sanctæ mulieris gratitudinem. Cum enim esset a civitate Paneade (est enim hoc oppidum Palestinæ) ænea statua sanantem honoravit : haud indignum accepti beneficii munus hoc rependi arbitravit. Durat et autem statua ad annos plures, eos plane mendacii arguens, qui Evangelistas in crimen falsi auderent vocare : Nihilque obstiturum videbatur, ut ne ad usque nostra tempora statua sospes esset ac etiamnum utrumque ostenderet : nam inquam, divinum miraculum tam gratam mentem mulieris beneficium consecutæ, nisi Maximinus ille, qui ante Constantinum Romani Imperii arcem tenuit, homo idolatriæ deditus, impiusque Christo in statua invidens, æneam illam statuam ab oppido sustulisset : tametsi auferre non potuit rerum gestarum memoriam. Nam ecce statua quidem non apparet ; Evangelium tamen ubique miraculum clamat atque prædicat, ac Hæmoruhorsa ab Oriente usque ad Occidentem celebratur. Quocirca in vanum laboravit qui materiam similem abstulit. Statua enim tametsi erecta et conspicua, tacebat, inanime miraculi monumentum : at fama cum sermone rem assumens urbes et vicos quotidie percurret et beneficii auctorem prædicat.* (Excerpta photiana, Maxim. bibl. vet. Lugd. 1677. T. V, p. 842.

publics des statues à ceux qu'ils voulaient spécialement honorer; il était dans l'ordre alors qu'on cherchât à reproduire leurs traits; mais, en pareille circonstance, l'artiste ne pouvait être guidé que par des descriptions données de souvenir, et l'on ne pouvait espérer qu'une ressemblance d'à peu près. Le groupe de Panéas ayant été détruit par Julien[1], il nous reste seulement à voir s'il n'en a pas existé et s'il n'en existe pas encore quelque reproduction, au moins approximative.

La scène de la guérison de l'Hémorrhoïsse est du petit nombre des faits évangéliques qui sont fréquemment représentés sur les anciens sarcophages. Généralement Notre-Seigneur, selon la pratique la plus ordinaire dans l'art chrétien primitif, s'y montre sans rien qui annonce l'intention de caractériser ses traits, et le plus souvent avec le type symbolique, et non pas historique, du jeune homme imberbe. Il y a cependant une exception très-remarquable, encore qu'elle nous ait échappé avant que M. de Rossi nous l'eût signalée.

Il existe au musée de Latran un sarcophage, découvert dans les fouilles du Vatican et publié par Bosio[2], qui a mérité d'être traité dans ce musée avec une distinction spéciale : quant à l'exécution, n'eût-il pas d'autre importance, il mériterait de passer en première ligne, et tout annonce qu'il était destiné à quelque grand personnage de la première moitié du IVe siècle. Nous nous en étions occupé précédemment, à raison du *Don du volume* représenté sur la face principale et du *Reniemcnt de saint Pierre* qui en occupe l'une des extrémités; nous avions même observé que la scène de l'*Hémorrhoïsse*, figurant à l'autre bout, avait une grande analogie avec la description qui nous est restée du groupe de Panéas ; mais nous avions laissé passer inaperçue la circonstance décisive quant à la question qui nous occupe en ce moment : la figure de Notre-Seigneur, dans ce bas-relief, est conçue d'après le type traditionnel[3], et d'une manière complétement distincte de tout ce qui se rencontre sur les monuments du même genre. Allant plus loin, et ne faisant que souscrire aux conclusions de l'éminent investigateur des Catacombes, si nous l'avons bien compris, nous considérons aujourd'hui ce monument comme le plus ancien de ceux qui, dans l'art proprement dit, nous offrent incontestablement ce type vénéré; et tout porte à croire qu'il a été emprunté au groupe même de Panéas, dont nous aurions là une reproduction inté-

1. On vient de voir que saint Astérius attribuait sa destruction, ou du moins son enlèvement, à Maximien ; mais, d'après le témoignage d'Eusèbe, on peut regarder comme certain qu'il subsista jusqu'au temps de Julien.

2. Bosio, p. 587.

3. Voir pl. I, au frontispice de ce volume.

grale. M. de Rossi s'appuie principalement, pour le soutenir, sur la représentation des édifices formant le fond du tableau, dans la scène dont il s'agit et dans celle du *Reniement de saint Pierre*, qui ornent les deux bouts du sarcophage : ces édifices étant ceux-là mêmes qui avaient été élevés récemment soit à Jérusalem, soit à Panéas ; ici, à côté du groupe même de l'Hémorrhoïsse; dans la Cité sainte, à proximité de la colonne qui rappelait effectivement la chute de l'Apôtre, suivie d'un si efficace repentir : monuments qui, par leur splendeur, exprimaient si bien le prodigieux triomphe du Christianisme, sujet principal représenté sur la face du sarcophage. Plus tard, l'œil s'étant accoutumé à voir ces monuments entrer dans l'ordre habituel des choses, on n'eût pas songé à les faire figurer comme un élément dans l'idée du triomphe.

V.

IMAGE D'ÉDESSE.

Les diverses images qui ont été vénérées ou qui le sont encore, comme ayant été le résultat d'une impression produite par le contact direct du visage de Notre-Seigneur, se rapportent toutes à quatre circonstances de sa vie ou de sa mort, comprises dans les écrits évangéliques ou qui reposent sur des traditions d'une valeur sérieuse : les relations qu'il aurait eues avec Abgare, roi d'Édesse ; la sueur de sang au Jardin des Olives ; l'action courageuse de cette pieuse femme qui lui aurait essuyé le visage tandis qu'il montait au Calvaire ; et son ensevelissement.

Que le roi d'Édesse soit entré en relation avec le Sauveur et se soit fait son disciple, il est beaucoup de faits de l'histoire profane moins bien attestés, qui passent sans contestation ; qu'il ait écrit à Notre-Seigneur et qu'il en ait reçu une réponse, c'est encore assez probable ; que leurs lettres aient été conformes en partie au texte conservé par Eusèbe, c'est moins probable, mais encore possible. Le fait d'avoir été classées, dans le catalogue de saint Gélase, parmi les livres apocryphes, nous porterait à croire que le texte de ces lettres a été altéré, sans exclure la possibilité de leur existence.

La première mention historique qui soit faite de l'image miraculeuse qu'Abgare aurait reçue par suite de ces relations, serait celle qui est consignée dans les actes des saints Samon et Guria, martyrisés en 306, s'il est vrai que ces actes soient d'une rédaction presque contemporaine,

comme Sandini affirme que Baillet lui-même l'avait accordé. Ces actes se contentent de dire d'ailleurs, en faisant allusion à la vertu qui était attribuée à cette image comme Palladium de la cité : que l'image avait été envoyée par Notre-Seigneur[1]. Moïse de Khoren (370-487) en parle comme ayant été visitée par sainte Ripsima et ses compagnes. Cachée pendant les persécutions, longtemps demeurée dans l'oubli, elle aurait été remise en honneur par la miraculeuse délivrance que lui aurait due la ville d'Edesse, assiégée par Chosroës, roi des Perses. Le fait est rapporté par Évagre, au VIe siècle, d'après Procope ; mais, comme on ne retrouve pas dans ceux des écrits de ce dernier, qui se sont conservés, le passage dont il s'agit, le témoignage d'Evagre a été longtemps considéré comme le plus ancien de tous : il fut invoqué par les Pères du second Concile de Nicée, et le passage de son *Histoire* ayant été lu solennellement devant eux par Léon, lecteur de l'Eglise de Constantinople, celui-ci, après sa lecture, déclara avoir été lui-même à Édesse et avoir vénéré la sainte image.

A cette époque, son authenticité ne paraît pas avoir été l'objet d'un doute ; les défenseurs de la doctrine catholique, saint Jean Damascène, saint Germain de Constantinople, les papes saint Grégoire II, Adrien Ier, s'en prévalent comme d'un fait constant, et l'on ne voit pas qu'ils aient été sérieusement contredits par leurs adversaires.

La plupart des historiens subséquents en parlent dans le même sens, avec plus ou moins de détail, avant ou après l'empereur Constantin Porphyrogénète qui, l'ayant fait solennellement transporter à Constantinople, en 944, en écrivit lui-même une histoire circonstanciée.

Cette translation a été l'objet d'une fête qui se célébrait dans l'Église grecque le 16 août : les Ménées, à pareil jour, consacrent une notice historique à la sainte image ; à la même date, elle est représentée dans le calendrier moscovite publié par Papebroch, dans les propylées de mai des *Acta Sanctorum ;* elle l'est également, dans le même calendrier, au 11 octobre, jour commémoratif du deuxième concile de Nicée.

Arrivés aux temps modernes, nous voyons la plupart des apologistes qui traitent des images, Bellarmin, Baronius, Gretzer, Frédéric Borromée, les Bollandistes, Capisucchi, Sandini, Sarnelli, etc., admettre sans difficulté l'authenticité de l'image et son histoire, et les invoquer à leur appui.

C'est seulement au XVIIIe siècle que les écrivains catholiques deviennent

1. Sandini, *Historia familiæ sacræ*, in-8°, Patavii, 1764, *De Christo*, p. 260. — Surius, *De probatis Sanctorum hist.* November, p. 361.

généralement plus timides, sous la pression de la fausse critique et de l'incrédulité. Salvaggio dit que la tradition relative à l'image d'Édesse est rejetée par les *érudits;* il n'ose la soutenir, et ne la rejette pourtant pas[1]. Bottari la dit suspecte aux critiques modernes, et déclare néanmoins que le témoignage d'Evagre lui paraît d'un grand poids. Or, quels sont ces érudits, ces critiques modernes? Des protestants, des jansénistes et des catholiques qui, les suivant à la remorque, ne paraissent pas s'en douter. C'est ainsi que M. Raoul Rochette n'a fait que répéter Beausobre et Jablonski. L'on cite encore, comme ayant approfondi la question, Thomas Istigens. Dans ces écrivains, la vaste érudition est aussi notoire que le mauvais vouloir est évident. Qu'ont-ils opposé, cependant, à des traditions positives? De simples dénégations ou des preuves purement négatives : le silence d'Eusèbe est donné comme la plus forte. — Eusèbe parle des rapports d'Abgare avec Notre-Seigneur, de leurs lettres; comment ne dit-il rien de l'image? — On répond qu'Eusèbe, peu favorable aux images, à raison de ses tendances ariennes, devait être peu disposé à mentionner un fait qui l'eût condamné. Quoi qu'il en soit, il reste toujours trois siècles d'obscurité qui permettent aussi bien de nier que de croire, mais non pas, certes, au même titre: car, en croyant pieusement, on s'appuie sur la tradition, qui, par elle-même, demeure, jusqu'à preuve contraire, un monument positif: monument qui repose presque infailliblement sur un fond de vérité, alors même qu'il n'est pas justifiable dans toutes ses parties; et le catholique qui manque du courage devenu nécessaire pour résister à l'esprit du doute, laisse perdre ce bien précieux. Ne vaut-il pas mieux se tenir ferme dans le sentiment d'une légitime possession, en répétant, avec Baronius : *Possideo quia possideo?*

L'image d'Édesse a disparu de Constantinople, avec cette multitude de reliques insignes accumulées par Constantin et ses successeurs, qui se sont répandues dans la chrétienté, ou bien se sont perdues, lors des désastres de l'empire d'Orient. Ici le fil de l'histoire, que nous tenions depuis que l'Église avait conquis sa liberté, nous échappe une seconde fois, et c'est encore à la tradition d'y suppléer.

Deux églises se disputent principalement l'honneur d'être en possession de l'image d'Edesse : Saint-Sylvestre *in Capite*, à Rome; Saint-Barthélemy, à Gênes. Il est très-facile de concilier ces prétentions rivales, puisqu'il est constant que l'image primitive s'était au moins reproduite une fois dans l'occasion la plus solennelle, lorsque l'empereur Constantin Porphyrogénète la fit transférer à Constantinople. Un

1. *Antiquitatum christianarum institutiones.*

saint ermite, du nom de Paul, ayant demandé alors au patriarche Photius d'appliquer sur la sainte image un voile qui la couvrît tout entière, le voile s'imprégna des traits de l'image, et on en obtint comme une nouvelle épreuve.

Il est probable que cette reproduction n'a pas été la seule du même genre; divers renseignements autorisent à le croire: Dieu ayant voulu, ce semble, par la répétition du même miracle, récompenser des dispositions également pieuses et confirmer la croyance au fait originaire. C'est ainsi que les diverses translations de la sainte maison de Lorette, en Dalmatie et dans la Marche d'Ancône, attestaient sa translation première à partir de la Palestine. Il paraîtrait aussi que, soit lors de l'impression primitive, soit lors de sa reproduction, l'image du Sauveur aurait été retracée autant de fois que la pièce d'étoffe admise au contact de son corps ou de l'image plus ancienne aurait eu de doubles. Catherine Emmerich, dans ses *Méditations*, présente, en effet, les choses comme s'étant ainsi passées. Elle va plus loin ; car, rapportant tous ces faits, — conformément au fond traditionnel, et notamment au texte de saint Jean Damascène[1], — à l'envoi qu'Abgare aurait fait d'un peintre chargé de lui rapporter le portrait de Notre-Seigneur, elle gratifie ce prince d'un véritable tableau, non pas exécuté par la main de l'artiste, mais, après des efforts infructueux de la part de celui-ci pour remplir une tâche au-dessus de ses forces, par l'intervention miraculeuse du divin modèle: de telle sorte, cependant, que le résultat fût conforme à la nature d'un tableau exécuté selon les procédés dont le peintre avait prétendu se servir.

Il est fait mention, dans les actes du deuxième concile de Nicée (Actio v), d'une autre image conservée primitivement dans la ville de Camulianum, en Cappadoce, image qui, selon Cédrénus, aurait été transférée à Constantinople, la neuvième année du règne de Justin II, en 574, bien antérieurement à celle d'Edesse. Une fête avait été également établie en son honneur le 11 août, et selon le ménologe des Grecs, saint Grégoire de Nysse aurait écrit, relativement à son invention, un récit qui s'est perdu. Il est assez vraisemblable que cette image est aussi celle que l'empereur Héraclius, au dire de Sigebert (1030-1112), faisait porter devant lui à la guerre, et l'on peut très légitimement présumer qu'elle était un double ou une reproduction miraculeuse de l'image primitive. Quoi qu'il en soit, la multiplicité des prétentions vient à l'appui des traditions, bien loin de les infirmer aucunement[2].

1. *De Fide orthodoxa*, Lib. IV, cap. 17.

2. Gretzer est, de tous les écrivains catholiques, celui qui a le plus approfondi la question ; Carletti (*Memorie di S. Silvestro*, Roma, 1795, 1 vol. in-fol., p. 93) a réuni les noms d'une

VI.

SAINTE FACE.

La célébrité d'une image en vénération, le concours qui se fait autour d'elle, tient beaucoup au lieu qui en reçoit le dépôt, à la clarté des traditions qui s'y rattachent, au prix que lui accordent ses possesseurs. A Constantinople, l'image d'Édesse avait acquis une importance qu'elle ne conserva plus, dans tous les cas, en admettant qu'elle soit venue, en effet, mais obscurément, à Gênes ou à Rome, et que, dans l'une de ces deux villes, on la possède encore. Dans la capitale du monde chrétien, au contraire, c'est la sainte Face dite de Véronique qui, d'après de nombreux témoignages, non pas contemporains, il est vrai, mais des XIe et XIIe siècles, était en possession, depuis la fin du VIIe siècle au moins, d'une vénération et d'une renommée qui a pu s'obscurcir par intervalle, mais qui, le nuage passé, n'en a été que plus éclatante.

On n'a pas eu toujours la même pensée quant à l'origine de cette précieuse empreinte; toutes les versions tombent d'accord pour estimer qu'elle avait été produite dans le cours de la Passion, par conséquent qu'elle devait représenter le Sauveur dans un état d'exténuation et de souffrance, à la différence de l'image ou des images précédentes, où il devait apparaître dans la fleur de sa vie terrestre. Aujourd'hui, on la rattache généralement à l'action de la pieuse femme qui, sur le chemin du Calvaire, aurait eu le courage d'essuyer le visage ensanglanté et meurtri du divin condamné : tradition consacrée par l'une des stations du Chemin de la Croix [1]. Mais plus anciennement, aux XIIe et XIIIe siècles, par exemple, on avait cru plutôt que cette empreinte provenait du Jardin des Olives, où le Sauveur aurait essuyé son visage inondé d'une sueur de sang : dans cette supposition, la pieuse femme dont le souvenir et le nom se sont toujours

centaine d'auteurs qui en ont parlé. Baronius, Sandini, etc., croient probable que l'image de saint Sylvestre est celle même d'Édesse ; les Bollandistes, le marquis de Serpos, Capeletti, etc., tiennent pour l'image de Gênes. D'après Giustiniani (*Ann. di Genova*, p. 162), elle serait venue dans cette ville en 1384, donnée par l'empereur Jean Paléologue au doge Léonard de Montalto.

1. D'après les Bollandistes, on montrait, en 1483, à Jérusalem, la maison de cette pieuse femme. (1er vol. de février, p. 186.)

confondus avec ceux de l'image elle-même, en aurait été seulement la première dépositaire [1].

Baronius rapporte la translation de cette image à l'an 34 de Notre-Seigneur, c'est-à-dire à l'année même de sa mort, d'après une relation de saint Méthode, évêque de Tyr, martyrisé vers 311 ou 312, selon saint Jérôme : relation qui, au dire de Marianus Scotus, annaliste du XIe siècle [2],

1. L'Église célèbre la fête de cette sainte femme le 4 février, sous le nom de sainte Véronique. Beaucoup d'auteurs, jusqu'ici, avaient pensé que ce nom venait du dépôt qui lui avait été confié, et lui avait été donné au lieu de son propre nom, dont on aurait perdu la trace. Catherine Emmerich, en effet, la nomme Serapia, et adopte la version de l'acte courageux qu'elle aurait accompli sur la voie du Calvaire. Le mélange du grec et du latin, si fréquent dans les anciennes inscriptions, ces deux langues étant simultanément usuelles dans les mêmes lieux, à Rome surtout, semblait expliquer suffisamment une étymologie provenant d'un mot latin et d'un mot grec : *vera, εἰκών*, « vraie image ». Mais cette opinion est aujourd'hui vivement combattue. Elle l'est notamment par M. l'abbé Cirot de la Ville (*Histoire de l'église de Saint-Seurin*, grand in-4°, Bordeaux, 1867, p. 14); elle l'est surtout dans une note de M. Le Hir, que nous fait connaître dom Chamard, où le savant sulpicien déclare que, pour admettre une semblable étymologie, « il faudrait méconnaître les lois les plus élémentaires de la philologie. » (*Revue de l'Art chrétien*, octobre 1871, p. 503.) Pour nous, nous ne sommes pas en mesure de discuter la question philologique, et nous inclinerions facilement à céder aux autorités que nous venons de rapporter; c'est à un autre point de vue que nous proposons les observations suivantes :

M. Le Hir pense que les noms de Véronique et de Bérénice (c'est-à-dire *qui porte la victoire*, dont on a fait aussi Vénice) ne sont que deux formes du même nom, dont, selon une ingénieuse conjecture de M. A. Maury, serait provenu aussi le surnom de *Prounice*, donné par les Valentiniens à leur *sagesse;* et M. Le Hir supposerait qu'ils ne l'auraient appelée ainsi que par allusion à l'Hémorrhoïsse de l'Évangile, en qui, dans leurs allusions forcées, ils voyaient une image de la Sagesse. « Il s'ensuivrait que la tradition qui donna à cette femme « le nom de Bérénice ou Véronique, est antérieure à Valentin, et remonte au Ier siècle ». Ce n'est pas encore sur ce point que nous voulons insister. Mais il importe de remarquer que les mêmes noms ont été donnés à la dépositaire de la sainte Face et à l'Hémorrhoïsse qui fit exécuter le groupe de Panéas, bien que ces deux saintes Femmes soient certainement distinctes, la fête de celle-ci étant rapportée par les Bollandistes au 12 juin.

La confusion aurait été, dans un autre sens, jusqu'à faire de l'Hémorrhoïsse une princesse d'Édesse, si l'on s'en rapporte aux écrits de Macaire, dit le Grand, que l'on suppose avoir vécu au IVe siècle, au dire de Sandini. (*De Christo*, p. 252, note.) Il est donc évident qu'il y a eu des transpositions des noms de Véronique et de Bérénice, vu leurs rapports avec les images primitives, miraculeuses ou non, de Notre-Seigneur. Sur les toiles peintes de Reims, publiées par MM. Le Berthais et Louis Pâris, le nom de Véronique est laissé à l'image; celui de Vérone est donné à la pieuse femme.

Nous nous préoccupons peu de ces incertitudes et de ces confusions : il est évident que la valeur d'une tradition ne peut se soutenir au même degré, par rapport aux accessoires du fait, que relativement au point principal. L'important, pour nous, est que, très-probablement, un voile a reçu l'impression directe des traits du Sauveur souffrant, et que ce voile a été, très-anciennement, transporté et honoré à Rome.

2. *Basilica*, in-folio, 1569.

aurait été anciennement conservée à la bibliothèque du Vatican, où on l'a vainement cherchée.

Serait-il vrai que l'empereur Tibère lui-même, gravement malade, aurait obtenu sa guérison [1] par le contact de la sainte image, qu'il aurait eu en conséquence quelque velléité de faire admettre le Christ parmi les dieux de Rome ?... Si nous parlons de ces circonstances, du récit attribué à saint Méthode par Marianus Scotus, c'est parce qu'on ne peut prouver qu'elles n'aient un fond de vérité, dont on tirerait une présomption en faveur des traditions qui font venir la sainte Face à Rome dès les temps apostoliques ; mais nous n'avons aucun besoin de soulever les voiles d'une pareille antiquité pour le degré de vraisemblance auquel nous aspirons; nous n'affirmons rien qu'à partir de ce qui suit :

Le *Liber Pontificalis* atteste que, pour obtenir la protection divine, le pape Étienne II (752-756), menacé par les Lombards, fit sortir processionnellement dans les rues de la ville, avec de grandes démonstrations de respect, l'image de Notre-Seigneur, dite *Achiropite*, c'est-à-dire *faite sans la main de l'homme;* on ignore s'il ne s'agit pas, dans ce texte, de l'image du *Sancta Sanctorum* du palais de Latran, qui était aussi désignée sous ce nom; mais, dans une *Histoire de la basilique de Saint-Pierre*, adressée au pape Alexandre III, Pierre Mellius, qui était chanoine de cette basilique, affirme que, dans l'oratoire de la Mère de Dieu, dit de Véronique, se trouvait le suaire dont le Christ s'était servi pour essuyer sa très-sainte Face [2]. Or, cet oratoire avait été construit par le pape Jean VII (705-708), qui y avait élevé, au dire de Jacques Grimaldi, l'autel du saint Suaire. Le même auteur cite divers monuments des XIe et XIIe siècles, qui attestent l'existence de cet autel, sa désignation et l'importance attachée à la relique qui s'y conservait. A dater de cette époque, les témoignages viennent en affluence. Innocent III, le deuxième dimanche après l'Épiphanie, fit faire une procession où la sainte Face fut portée avec grande vénération et grand concours de peuple, cérémonie souvent renouvelée par ses successeurs ; les papes Honorius III, Grégoire IX, Alexandre IV, Clément IV, Nicolas III, Nicolas IV, Urbain V, Clément VI, Nicolas V, Paul II, Paul V, Clément VII, Grégoire XIII, sont spécialement connus, ou comme ayant eux-mêmes honoré d'un culte particulier le voile de sainte Véronique, ou pour en avoir encouragé et réglé le culte ; Urbain IV en avait fait faire une copie, qu'il envoya comme un don d'un grand prix aux religieuses de Cîteaux

1. D'après la légende représentée sur les toiles peintes de Reims, ce serait Vespasien qui aurait été guéri par la sainte Face.

2. Boll., T. VII de juin, appendice *de Basilica S. Petri*, n° 68; Benoît XIV, *de Canonisatione*, Lib. IV, part. II, cap. XIII, n° 13; Mabillon, *Iter italicum*.

de Montreuil-les-Dames[1], près de Laon. Les auteurs les plus sérieux n'hésitent pas, en présence de si grandes autorités ; et il serait facile d'en citer un très-grand nombre qui admettent sans difficulté l'authenticité de cette sainte Face.

On rapporte, dans la Vie de sainte Brigitte, qu'un gentilhomme de son pays ayant intérieurement peu de respect pour cette précieuse relique, la Sainte en eut connaissance par révélation et crut devoir l'en reprendre et lui en affirmer l'authenticité.

De nos jours, le culte de la sainte Face a repris une vive recrudescence : de nombreuses copies en sont imprimées sur toile, on les fait toucher à l'original, et ce contact est attesté par un écrit; répandues dans la chrétienté entière, elles sont recherchées avec une grande avidité par les fidèles, et nous pourrions citer telle de ces images devant laquelle de pieuses mains entretiennent, jour et nuit, une lampe allumée ; devant laquelle de ferventes prières obtiennent journellement des grâces signalées. Des litanies ont été composées ou seulement propagées à cette occasion, en l'honneur de la Face sacrée du Sauveur, envisagée dans sa réalité même; on les récite en réparation des blasphèmes par lesquels le saint nom de Dieu est si souvent outragé, et cette dévotion produit des fruits abondants.

Il en a été, d'ailleurs, du voile de sainte Véronique, comme de l'image d'Édesse : plusieurs églises à la fois ont prétendu le posséder. Tandis qu'on l'honorait à Rome, on croyait encore l'avoir conservé à Jérusalem ; Jaen, en Espagne, faisait reposer les mêmes prétentions sur une autre image, à laquelle le pape Clément VII avait attaché, en 1529, des indulgences spéciales : tout peut s'expliquer également par des doubles ou des reproductions. Il en est de même d'un certain nombre d'autres images qui ont été signalées comme se prévalant de titres analogues, en divers temps et lieux : à Sozopolis, ville de Pisidie, à Zante, des îles Ioniennes; et chez nous, à Toulouse, dans un monastère du diocèse de Sarlat, etc. Ces diverses images, outre qu'elles peuvent se rattacher à celle d'Édesse ou à celle de sainte Véronique, par des reproductions miraculeuses elles-mêmes, pourraient encore n'en avoir été que des copies plus ou moins directes, obtenues par les procédés ordinaires de l'art. Elles seraient ensuite deve-

1. On a très-souvent, et dès une haute antiquité, représenté sainte Véronique tenant déployé le voile sur lequel se dessine la sainte Face. Le *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes* en donne, page 25, un exemple du VIII[e] ou IX[e] siècle, emprunté à une custode d'*Agnus Dei*, publiée avant lui par Paciaudi, *de Sacr. Christi balneis*, præf., p. 11. Le Père Honoré de Sainte-Marie a publié une estampe de la sainte Face de Montreuil, que nous reproduisons pl. XI, fig. 7.

nues les objets, à leur tour, d'une grande vénération, comme celle de Montreuil (aujourd'hui à la cathédrale de Laon), qui est connue pour n'avoir pas eu une autre origine. On conçoit qu'en des temps obscurs, comme il s'en rencontre si souvent dans l'histoire, les souvenirs du peuple aient pu les confondre avec les monuments qu'elles devaient seulement rappeler.

VII.

SAINTS SUAIRES.

Les saints Suaires qui portent l'empreinte du corps entier de Notre-Seigneur, forment, comparativement aux saintes Faces, où le visage seulement du Sauveur est imprimé, une catégorie spéciale. On donne quelquefois le nom de Suaire au voile de sainte Véronique; mais, pour plus de clarté, il est préférable de réserver ce nom aux reliques de la seconde catégorie. Il en est deux de ce genre, très-connues et honorées: l'une à Besançon, l'autre à Turin. Nous ne parlons pas des autres linges sépulcraux du Sauveur, que l'on croit posséder en d'autres lieux, parce qu'ils ne portent aucune des empreintes qui, seules, sont l'objet de nos recherches [1].

Les traditions locales relatives aux Suaires de Besançon et de Turin ne se rattachent pas, comme dans les exemples précédents, à des traditions générales, quant au fait même de l'empreinte; mais, d'un autre côté, elles reposent sur le fait certain de l'ensevelissement de Notre-Seigneur. Qu'il ait alors laissé l'empreinte de son corps sur les divers linges dont il fut enveloppé, il n'y a rien là qui ne soit conforme à ce que nous savons, d'ailleurs, des voies de Dieu en pareilles circonstances; prêtez à ces voies une suffisante attention, vous verrez qu'il aime à laisser de semblables gages, quand il rencontre des âmes qui en sentent le prix.

L'histoire n'a, d'ailleurs, conservé aucune trace du Suaire de Besançon, antérieurement au XIIIe siècle, où, probablement, il fut apporté de l'Orient, sans intermédiaire, par un ecclésiastique de cette ville, à son retour de la Palestine; ni de celui de Turin avant le XIVe siècle, où il paraît d'abord en Champagne entre les mains de Geoffroy de Charny, porte-oriflamme des rois Philippe de Valois et Jean le Bon. Transporté à Chambéry par Marguerite de Charny, sa petite-fille, vers 1471, il y fut précieusement conservé par les ducs de Savoie, jusqu'à la fin du

1. Le Vénérable Bède fait mention d'un Suaire qui aurait été une source d'abondantes bénédictions pour la famille qui en avait le dépôt.

xv[e] siècle; après avoir été emporté quelque temps à Nice, puis en divers autres lieux de leurs États, il fut rapporté à Chambéry, et définitivement transféré à Turin dans l'automne de 1578.

La vénération dont ces reliques ont été l'objet depuis les époques indiquées, a été récompensée par de nombreux miracles, et le crédit des ducs de Savoie attira spécialement sur le Suaire de Turin, tandis qu'il était encore à Chambéry, l'attention des papes Paul II, Sixte IV, Jules II, Clément VII, qui en sanctionnèrent le culte et l'entourèrent de grands privilèges; Benoît XIV cite leurs actes comme favorables à l'authenticité de la relique qui en était l'objet [1]. Cette sorte d'intervention de l'autorité pontificale n'implique nullement, de sa nature, la certitude d'une décision souveraine en matière de foi; elle ne lève pas les obscurités qui couvrent l'origine d'une tradition; mais elle atteste, assurément, que cette tradition est dans les conditions des choses possibles; qu'elle n'est pas démentie par des témoignages positifs, capables de la contrebalancer; qu'elle est suffisamment grave, suffisamment respectable, suffisamment productive de bons effets, pour mériter, à quelque point de vue que ce soit, d'être tenue en compte par les esprits sérieux.

Il faut bien le dire, le Suaire de Turin, tandis qu'il était encore dans le diocèse de Troyes et en la possession de la famille de Charny, n'avait pas été aussi favorisé de l'autorité ecclésiastique; les évêques du lieu s'étaient opposés au culte qu'on lui rendait; l'anti-pape d'Avignon, qui, sous le nom de Clément VII, était alors réputé le chef de l'Église dans ces contrées, avait décidé, sur leur rapport, qu'on l'honorerait comme un simple tableau exécuté selon les procédés ordinaires de l'art, et non comme le vrai Suaire de Notre-Seigneur.

Cette décision n'était pas sans appel; mais, bien qu'elle ne provînt pas du successeur légitime de saint Pierre, nous sommes fort éloignés de prétendre qu'elle ait été rendue contrairement à l'esprit de l'Église. Une relique venue nouvellement de contrées inconnues, par des mains privées et séculières, peut inspirer, lorsqu'elle apparaît, des doutes défavorables qui, quatre-vingts ans plus tard, peuvent être légitimement tournés en sa faveur. Avec le temps, la méprise se serait éclaircie, la fraude se serait reconnue; l'autorité ecclésiastique est parfaitement juge de la dis-

1. *De Canonisat.*, Lib. IV, part. II, n° 14. Ce que nous rapportons d'ailleurs des Suaires de Besançon et de Turin, est principalement emprunté à J.-J. Chifflet, *De Linteis sepulcralibus Christi*, in-4°, Anvers, 1624. Alphonse Paleotti, archevêque de Bologne, dans l'écrit qu'il a consacré au Suaire de Turin, après avoir été le visiter en compagnie de saint Charles Borromée et du cardinal Gabriel Paleotti, son prédécesseur, se méprend, aussi bien que Mallonius, annotateur de cet écrit, sur l'origine de Marguerite de Charny, qu'ils font venir directement de la Palestine avec le Suaire. *Jesu Christi stigmata*, petit-in-fol., Venise, 1606.

position des esprits, de la qualité des personnes, qui rendent de moins en moins probable la continuité d'une erreur. L'intervention des miracles, l'examen intrinsèque du monument, achèvent de lui rendre cette valeur positive de la possession d'état, qui, naturellement, est exposée à se perdre pour les reliques, quand elles changent de mains ou de lieux, comme pour les personnes, quand elles passent en des pays éloignés sans avoir leurs papiers en règle. Viennent ensuite des objections, des attaques purement négatives ; si, surtout, elles laissent apercevoir un fond d'hostilité et de défiance qui remonte jusqu'à des vérités de foi, le catholique sera en droit d'attacher d'autant plus de prix au dépôt qu'on voudrait lui enlever, qu'il reconnaîtra mieux, à proportion du mauvais vouloir de ses adversaires, l'impuissance de lui opposer de bonnes raisons.

Tout considéré, ces monuments ne sont cependant que ce qu'ils sont, et il ne faut pas se le dissimuler, le principal fondement du culte qu'on leur rend remonte toujours, quoi qu'il en soit de leur origine, à celui dont ils sont réputés avoir reçu le contact sacré. Mais, pour nous, il ne nous suffit pas de justifier la vénération dont ils sont l'objet : l'important, à notre point de vue, c'est de connaître le résultat des confrontations, autant qu'on a pu les faire, entre les empreintes qu'ils ont reçues ; de savoir s'ils s'accordent entre eux, et quels traits ils attribuent à Notre-Seigneur.

VIII.

COMPARAISON ENTRE LES TRAITS DES IMAGES PRODUITES PAR IMPRESSION MIRACULEUSE.

Que des images du Sauveur aient été peintes de son vivant, qu'elles l'aient été par des Saints, qu'elles l'aient été même par des Anges appelés à seconder des désirs humains, il en résultera pour ces images des droits extraordinaires à la vénération, mais non pas la certitude qu'elles doivent nous transmettre les traits de leur divin modèle dans leur exacte vérité. Pour atteindre cet autre résultat, il eût fallu, dans le premier cas, de la part de l'artiste, un talent proportionné à sa bonne volonté ; dans le second cas, il faudrait encore que la faveur accordée par l'entremise des esprits célestes eût expressément pour but ce que nous nous proposons, longtemps après, en des circonstances complétement étrangères à ceux qui en étaient l'objet. Mais que, au contact du visage de Notre-Seigneur, un tissu ait pris l'empreinte de ses traits, il est de l'essence du fait qu'une telle image les reproduise exactement, dans une mesure toutefois limitée, d'après la nature et la profondeur, pour ainsi dire, de l'impres-

sion, avec des différences analogues à celles que l'on observe entre une peinture achevée, une esquisse, une ébauche, une simple silhouette : il se peut très-bien que cette image, exacte selon la mesure de son genre de production, ne puisse nous apprendre rien de plus que ne comportent de faibles linéaments et un léger estampage. Ensuite, aussitôt produite, bien qu'elle l'ait été miraculeusement, elle est assujettie, à moins d'un nouveau miracle, à toutes les conditions d'existence de la matière sur laquelle elle repose : elle se tire, si le tissu se tire, et selon qu'il s'élargit, qu'il s'allonge, qu'il se courbe. elle subit elle-même, nonobstant son origine, toutes ces modifications.

Une ombre est une image produite directement par le modèle ; et cependant elle n'est qu'une ombre; la photographie est une invention admirable : l'image qu'elle parvient à fixer n'est cependant qu'une ombre plus délicate, et quiconque lui demanderait plus qu'elle ne peut donner, s'exposerait à l'erreur; il faut de l'art, et beaucoup d'art, pour tirer bon parti de cette belle invention. Voyez, livrée à elle-même, ce qu'elle fait surtout de la physionomie; et, si bien réussies que soient les épreuves, vous n'en obtiendrez peut-être jamais aucune qui rende l'homme comme le fait le tableau d'un grand maître; qui veut s'en servir, le fera mal s'il se contente de copier : il doit interpréter.

L'on comprend qu'une image produite par le contact du corps puisse être assimilée à celles que la mobilité de l'ombre nous montre si fugitives, mais que les lois de la nature permettent de fixer, quand l'industrie humaine en a surpris le secret. Ces considérations nous font pressentir ce que nous pourrions vraisemblablement attendre des images que Notre-Seigneur nous aurait laissées de lui, par le moyen qui est l'objet actuel de notre étude.

Les faits relatifs à la production de ces images n'étant pas de ceux que l'Église protége directement de son autorité, il est naturel, d'ailleurs, qu'ils ne nous parviennent pas sans obscurité, au travers des ruines, des contradictions, des concurrences, des contrefaçons, entassées pendant dix-huit siècles de luttes, où l'Eglise a bien eu assez à faire en sauvant, à force de victoires, les vérités définies, essentielles à son existence. Que ces images elles-mêmes se soient perdues, se soient effacées, se soient altérées, tout cela est dans l'ordre de leur nature et de la situation qui leur est faite : faveur accordée occasionnellement, pour le bien personnel de ceux qui en étaient l'objet, elles auraient atteint leur but immédiat, bien avant tous les accidents qui nous privent d'en profiter au même degré.

Joignez à cela que ces vénérables empreintes vont devenir d'autant plus difficiles à bien apprécier, que leur conservation est en-

tourée de plus de soins; qu'elles sont rarement exposées aux regards, et en des conditions telles qu'il demeure ordinairement impossible d'en distinguer aucuns linéaments.

Nous l'avons éprouvé à Rome, dans l'église de Saint-Sylvestre *in capite:* après avoir attendu avec un peu d'espoir l'exposition des reliques, annoncée pour une fête prochaine, nous n'avons pu apercevoir, sous le verre qui nous séparait de l'image dont nous aurions aimé à démêler les traces, qu'une surface noircie par le temps.

La Sainte-Face est exposée dans la basilique de Saint-Pierre, du haut d'une tribune trop élevée et trop éloignée de l'œil des fidèles, pour leur permettre de rien voir de plus que son reliquaire. Les chanoines seuls de l'insigne basilique ont le privilége de l'approcher, et si vous les consultez, ils vous diront que les traits imprimés sur le voile de sainte Véronique sont tellement obscurcis, qu'il leur est à eux-mêmes impossible de juger de l'ensemble qui en résulte, quand ils n'ont observé la relique que dans son état ordinaire.

Dans des circonstances exceptionnelles dont nous parlerons bientôt, Dieu heureusement a mis ceux qui étaient présents à même de mieux voir, et il nous a été donné de nous éclairer de leur témoignage, pour apprécier la valeur des copies qui seules sont arrivées jusqu'à nous. Ce n'est aussi que d'après des copies, et non pas même d'après des copies immédiates, mais d'après des gravures, que nous pouvons nous faire une idée des empreintes de l'église de Saint-Sylvestre, de Gênes, de Besançon et de Turin. Quant au voile de sainte Véronique, nous en avons eu sous les yeux des copies,—l'une chez Mgr de Falloux, chanoine de Saint-Pierre, l'autre dans la sacristie de la cathédrale de Velletri,—qui peuvent passer pour être de première main, quoique nous n'en ayons pas la certitude. Il ne nous est donc pas permis de donner nos observations comme le résultat d'une étude accomplie: nous croyons toutefois que, par la critique et la confrontation des témoignages, on peut tirer des documents dont nous avons pu disposer, quelque insuffisants qu'ils soient, des inductions légitimes et des présomptions de vérité.

D'après ce qui nous est parvenu de divers auteurs dont nous n'avons pu vérifier les citations, l'image de Gênes et celle de Saint-Sylvestre seraient d'une parfaite conformité de traits, avec cette seule différence que les traits seraient moins apparents sur la seconde[1]; ils auraient, en outre,

1. Ces indications doivent se trouver dans l'un ou l'autre des ouvrages suivants, que nous n'avons pu nous procurer : *Compendio di memorie chronologiche concernante la religion, la morale della nazione Armena*, par le Mis Giovani de Serpos, 3 vol. in-8°, 1786, T. I, p. 155 à 170; Capeletti, l'*Armenia, Firenze*, T. I, p. 22 et suiv. — D'après des renseignements re-

une véritable valeur esthétique [1]. Carletti, dans l'*Histoire de l'église de Saint-Sylvestre in capite* [2], a donné une gravure de l'image qu'on y conserve, et nous la reproduisons (pl. XI, fig. 8) ; Mozzoni, dans ses *Tableaux chronologiques* [3], publie l'image de Gênes sous deux aspects différents que nous reproduisons: dégagée de son encadrement (pl. XI, fig. 3), et telle qu'elle paraît dans ce même encadrement (fig. 4) [4]. La figure donnée par Carletti est beaucoup plus jeune; la barbe n'y atteint que faiblement les lèvres, et s'étend sur le menton avec le soyeux d'une croissance nouvelle et toujours intacte. Il est évident que cette figure, dessinée selon la manière d'à peu près, trop habituelle au XVIIIe siècle, ne traduit pas littéralement l'original; elle offre néanmoins, dans sa coupe générale, une pureté de lignes, une simplicité, une naïveté de contours, s'il est permis de parler ainsi, qui ne s'expliqueraient pas, si le dessinateur avait été principalement dirigé dans son interprétation, comme il arrive d'ordinaire en pareil cas, par le goût de son temps, qui tournait alors à l'affec-

cueillis à Gênes même, le 13 juillet 1867, la Sainte-Face conservée dans l'église Saint-Barthélemy est très-visible ; on l'expose à certains jours de fête. Outre les renseignements verbaux, nous en avons encore puisé dans l'opuscule intitulé : *Notizia et historica critica del santo Sudario*, in-32 ou petit in-18; il ne porte pas de nom d'auteur, mais nous savons qu'il est de P. Picconi, barnabite. Nous avons vu dans la sacristie de la cathédrale d'Ancône une copie de cette image, où il est sensible que, par les pointes de l'encadrement qui semblent partager la barbe en trois, on a entendu seulement partager les cheveux de la barbe.

1. Article de M. Neve dans l'*Université catholique*.

2. *Memorie di san Silvestro*, Roma, 1795, 1 vol. in-fol., p. 108.

3. *Tavole cronologiche della storia della Chiesa*, Ier siècle, p. 3 ; Xe siècle, p. 115.

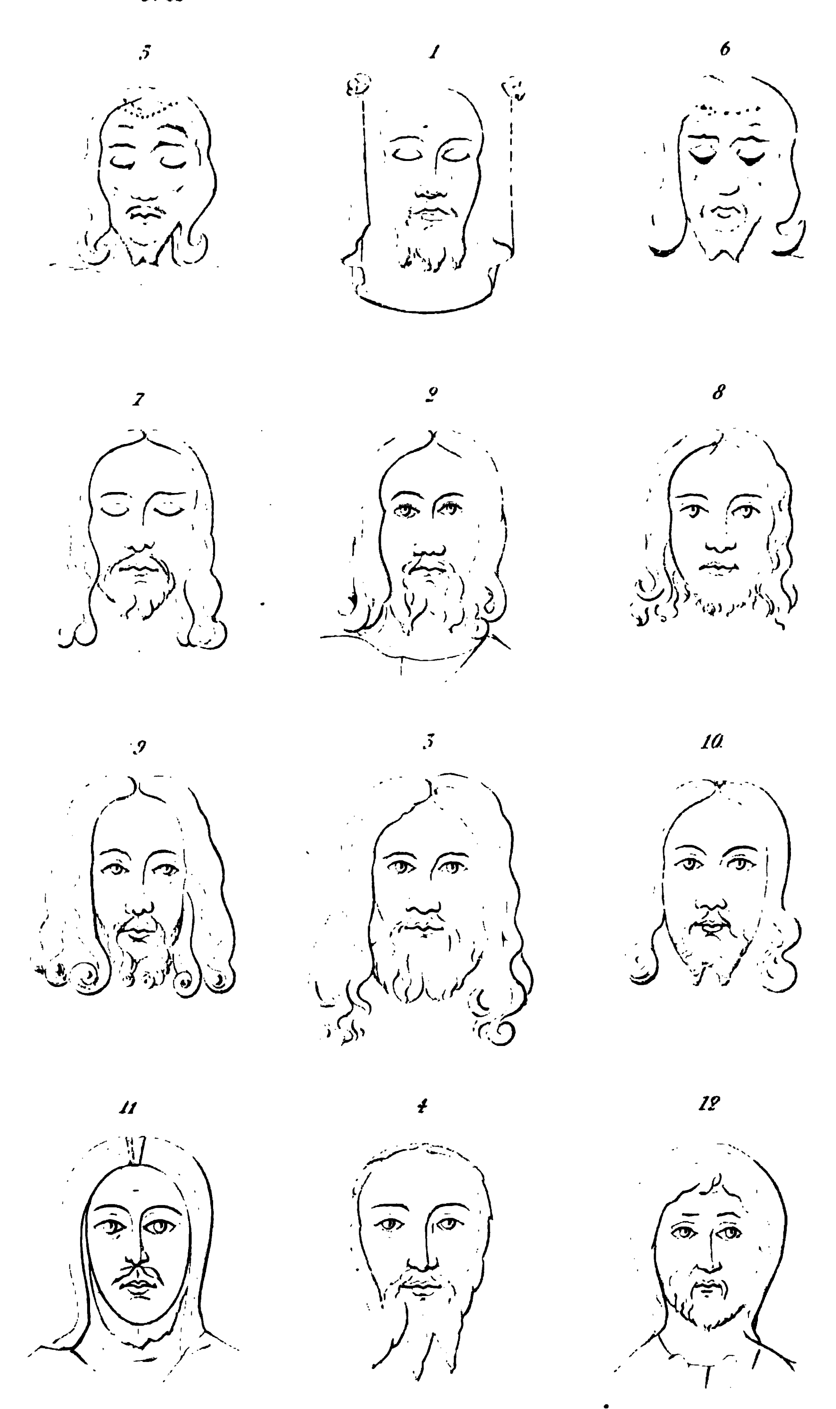
4. Nous rapprochons (fig. 10) de ces figures les traits d'une image de la sainte Face que nous avons rapportée de Rome il y a quelques années. D'après la vétusté de la toile sur laquelle elle est peinte, nous lui donnerions plutôt deux cents ans que cent ans de date. On remarquera qu'elle tient une sorte de milieu entre les figures données par Carletti (fig. 8) et celles de Mozzoni (fig. 3, 4): observation mieux fondée encore, si l'on considère l'original. Nous ne saurions affirmer que cette image ait été faite en vue de rendre une de celles qui sont réputées venir d'Édesse, quoique son caractère de jeunesse doive porter à le croire. D'un autre côté, il est bien certain que des images de la sainte Face ont été faites d'après celle du Vatican, en la ravivant et en lui ôtant son caractère de souffrance, comme nous avons essayé de le faire nous-même (fig. 2). La figure 9 de notre planche nous paraît être dans ce cas-là. Elle provient d'un petit imprimé contenant ces acclamations : « *Iddio benedetto, Que Dieu soit béni*, etc. », fort en usage à Rome, en réparation des blasphèmes. Le copiste de la Sainte-Face de Montreuil (fig. 7) était lui-même entré dans cette voie, au moins en diminuant l'expression de la souffrance, si on en juge d'après l'estampe du P. Honoré de Sainte-Marie, que nous reproduisons; mais il est probable que son graveur est allé lui-même, sous ce rapport, plus loin que la peinture qu'il était chargé de reproduire. C'est en comprenant bien tout ce qui peut ainsi, dans un sens ou dans l'autre, venir des artistes qui ont reproduit ces vénérables images, que l'on peut se rendre compte de la valeur de leurs convergences, supérieures de beaucoup, on en conviendra, à leurs divergences.

tation. La conformité de ce type avec les descriptions traditionnelles est remarquable, avec celle de sainte Brigitte surtout ; sa ressemblance, quant au fond, ne l'est pas moins — la part faite à cet air de vie, de jeunesse, de santé, qui porte à la méditation des mystères joyeux — avec les figures des empreintes qui auraient été produites dans le cours de la Passion, — figures-elles mêmes si profondément propres à rappeler les mystères douloureux.

Il est permis de supposer que le dessinateur de l'image de Saint-Sylvestre, ayant trop raréfié la barbe, celui de l'image de Gênes l'a représentée trop longue et trop abondante, et que les originaux se ressemblent beaucoup plus, conformément aux observations ci-dessus rapportées, que les planches par lesquelles nous essaierions d'en juger.

Ordinairement on est d'accord pour représenter la barbe du Sauveur un peu partagée par le milieu : elle ne le serait pas, d'après ces planches, dans l'une des empreintes ; elle le serait à peine dans l'autre ; mais, outre que ces détails, sans doute fort peu apparents, ont pu être mal interprétés par les dessinateurs, il faut comprendre que toutes les images qui seraient provenues de la faveur accordée au roi d'Édesse, remonteraient au premier jour de la prédication du Sauveur, et qu'alors il avait pu encore conserver dans ses traits la fraîcheur de son printemps. C'est aux approches de la virilité que la barbe se tord sur elle-même et se partage, comme une jeune pousse qui, tendre d'abord, prend de la force sous l'influence de l'air et du soleil.

Il sera facile d'expliquer, par des considérations analogues, les différences qui se rencontrent entre les Saintes-Faces d'un caractère souffrant ; des modifications réelles peuvent résulter, dans leurs originaux, de la diversité des circonstances où elles se seraient produites ; ces modifications ont pu s'exagérer dans un sens ou dans l'autre, par le fait des interprètes appelés à juger d'une empreinte plus ou moins fruste. Ainsi, que dans les copies les plus répandues de l'image de sainte Véronique, la barbe se partage en trois (pl. xi, fig. 1), on conçoit que cette disposition ait résulté accidentellement de la grande abondance de sang qui, descendant du front, coulait le long des lèvres ; tandis que, lors de l'ensevelissement, le sang ayant cessé de couler, il était naturel que la barbe reprît sa forme habituelle de bifurcation, de sorte, cependant, qu'étant encore humide, au lieu de se boucler, elle s'allongeât plutôt en pointe ; et c'est précisément ainsi que les gravures de Chifflet la représentent, dans les Saints-Suaires de Turin et de Besançon (pl. xi, fig. 5 et 6).



SAINTES FACES.

IX.

TRAITS DE LA SAINTE FACE EN PARTICULIER.

Dans son état ordinaire, avons-nous dit, la Sainte-Face de Rome demeure aujourd'hui inaperçue de ceux mêmes qui peuvent l'approcher de plus près ; c'est à peine si, en choisissant les jours, on y peut, sous quelques aspects, entrevoir des formes. Mais il n'en est pas toujours ainsi, puisque, en des circonstances exceptionnelles, il est arrivé que ces traits obscurcis se sont illuminés momentanément, et ont été vus d'une manière très-distincte, surtout dans la partie supérieure du visage : la chose est arrivée, tandis que Pie IX était en exil à Gaëte, le soir de la fête de l'Épiphanie 1849. Le fait fut alors canoniquement constaté : nous en avons vu le procès-verbal authentique, dans les archives de la basilique, le 23 septembre 1860. Notre excellent ami, M. l'abbé A. d'Achille, sous-archiviste et depuis bénéficier de Saint-Pierre, n'ayant pu obtenir de nous en délivrer une expédition, a bien voulu y suppléer par une relation copiée de sa main d'après la *Verità è Libertà*, journal de Turin, *anno* II, n° 3, et rédigée elle-même d'après une expédition authentique du procès-verbal.

Ces pièces donnent la description succincte des traits qui furent alors aperçus, et de plus Mgr Fantaguzzi, doyen du chapitre de Saint-Pierre, l'un des témoins oculaires, nous a permis de l'interroger à ce sujet. Il résulte des renseignements recueillis de sa bouche, comme des dépositions des autres témoins, que les gravures les plus répandues sont généralement conformes à la Sainte-Face originale ; la différence est surtout dans les yeux, qui, sur celle-ci, apparaissent comme de grands orbites creux. On conçoit que la chose doive arriver ainsi, l'empreinte ayant été obtenue comme une sorte d'estampage par application sur le visage. La figure avait une teinte cadavéreuse, les lèvres étaient d'un rose pâle, la barbe apparaissait comme une masse obscure, mais de telle sorte que Mgr Fantaguzzi a distingué qu'elle était, à son extrémité, réellement partagée en trois lobes plus allongés, celui du milieu plus pointu que dans les gravures.

On n'observe pas cette disposition, mais la simple bifurcation, dans la gravure donnée par le P. Honoré de Sainte-Marie[1], de la Sainte-Face de

1. *Réflexions sur les règles de la critique*, T. II, p. 600.

Montreuil que nous reproduisons (pl. xi, fig. 7); par là et par le reste des traits[1], elle revient davantage aux figures de Chifflet (fig. 5 et 6). L'origine de l'image de Montreuil, aujourd'hui conservée à la cathédrale de Laon, étant très-connue comme copie de celle du Vatican, les différences que l'on observerait entre elles peuvent parfaitement venir, nous l'avons fait remarquer, de la méprise des dessinateurs, achevant par l'imagination ce que leurs yeux ne leur montrent qu'imparfaitement; mais quant aux traits principaux, la ressemblance est d'autant plus digne d'attention qu'il faut faire un plus long circuit pour les comparer, au moyen des dessins qui seuls ont pu parvenir jusqu'à nous.

L'archevêque de Bologne, Alphonse Paleotti, a publié un dessin du Saint-Suaire de Turin, mais si incorrect qu'on ne peut rien en déduire, sinon que le dessinateur s'est cru autorisé par la vue de l'empreinte sacrée, à représenter le visage du Sauveur, conformément à l'idée qu'il se faisait d'avance de ses traits divins.

Les planches de Chifflet se présentent avec une bien plus grande apparence d'exactitude. Lui-même affirme cette exactitude; et son affirmation est d'un grand poids relativement au Saint-Suaire de Besançon, qu'il avait été à portée de consulter souvent et de très-près. Tout annonce d'ailleurs de sa part une étude faite selon les règles d'une critique sérieuse, tandis que la relation d'Alphonse Paleotti paraît avoir pour principal fondement des dires recueillis sur les lieux et une observation de la relique de Turin, attentive sans doute, mais faite plutôt pour satisfaire la dévotion qui avait déterminé son pèlerinage, que dans le dessein d'éclaircir aucune question litigieuse.

Chifflet n'avait point vu personnellement le Saint-Suaire de Turin, il s'en était seulement fait rendre compte par des témoins qui avaient eu toute facilité pour l'observer très-attentivement, tandis que la relique était encore à Chambéry; et si, de la ressemblance des deux images dans la gravure, on ne peut tirer les conclusions décisives qui résulteraient du rapprochement des originaux, on ne peut nier non plus qu'elle ne porte à des présomptions favorables.

La ressemblance ne va pas jusqu'à l'identité absolue, et les deux images sont en rapport avec le système de Chifflet, d'après lequel le Suaire de Turin (fig. 6) n'aurait pas servi précisément à ensevelir le Sauveur, mais à recevoir son corps aussitôt après la déposition de croix et pendant l'opération de l'embaumement, de sorte qu'il aurait été beaucoup plus ensanglanté que le Suaire de Besançon (fig. 5), dans lequel aurait été

1. Elle revient aussi d'un autre côté, d'assez près, à la gravure de la Sainte-Face de Saint-Sylvestre donnée par Carletti.

fait l'ensevelissement lui-même, lorsque le sang de ces blessures aurait été déjà étanché; on comprend alors que les plaies auraient été beaucoup plus sensiblement accusées sur le premier que sur le second[1].

L'observation capitale, à notre point de vue, c'est qu'il ne nous revient rien de ces monuments vénérés, qui ne tende à les montrer en conformité les uns avec les autres, les différences s'expliquant par la diversité des circonstances assignées à leur production; c'est que, tous ensemble, ils paraissent s'accorder soit avec les descriptions traditionnelles, soit avec les portraits de Notre-Seigneur qui ont été le plus anciennement tracés par les procédés ordinaires de l'art chrétien : tellement que, — la similitude ne pouvant être parfaite avec chacune de ces œuvres d'art, prise en particulier, puisque celles-ci diffèrent entre elles, — la place des Saintes-Faces, des Saints-Suaires, quant au type de figure, est, parmi les images du Sauveur, dans ce milieu assigné aux combinaisons les plus pures qu'il nous sera possible de déterminer approximativement, par la résultante de toutes les données capables de nous renseigner.

En résumé, la figure attribuée à Notre-Seigneur, d'après les images vénérées comme le produit de sa vertu divine et le contact de son corps sacré, est on ne peut mieux en rapport avec tout ce que nous pouvons d'ailleurs savoir et penser de lui, et mieux qu'aucun autre monument obtenu par les procédés ordinaires de l'art. Eu égard, cependant, aux circonstances qui leur sont propres, comme elles ont été produites dans un tout autre but que de fournir des modèles aux artistes, il ne faut pas leur demander de remplir immédiatement cet objet, sans avoir à subir aucune transformation, aucune vivification. Il ne faut pas croire, en effet, qu'elles puissent dispenser l'art de remplir son office, et rendre inutile le génie de l'artiste. Eussiez-vous sous les yeux l'empreinte originale dans son intégrité primitive, à moins d'un nouveau miracle qui l'animât et lui donnât l'inflexion propre à la situation où vous voulez représenter le Sauveur, vous ne pourriez vous contenter de la copier.

Masque moulé sur le cadavre, silhouette, photographie même, descrip-

1. Les différences dont nous parlons, à peine sensibles sur la planche de Chifflet, disparaissent à peu près sur la nôtre. On remarquera cependant que les cheveux de ces deux figures ne sont pas disposés de la même manière. Ceci pourrait faire le sujet d'une objection, attendu que, dans la réalité, cette disposition aurait dû être, sinon identique, au moins peu différente, lorsque l'une et l'autre empreintes auraient été faites; mais il faut toujours accorder la part des interprétations sur des linéaments peu visibles. Ces deux images ont été, à Besançon et à Turin, dessinées par des mains différentes; elles ont été gravées ensuite de la même main. Cette différence de cheveux exclut, d'ailleurs, l'idée d'un parti pris sur la ressemblance absolue de ces empreintes.

tions verbales, il arrive que tout cela est insuffisant pour permettre à un pinceau habile de vous rendre avec vérité les traits d'une personne qui vous fut chère.

Voilà cependant cette Face sacrée du Sauveur ! Nous la prenons comme elle nous parvient : extrait délayé d'une substance précieuse, traduction énervée de l'original. (*Voyez* la fig. 1, pl. XI.) Fut-il jamais une expression de douleur comparable à celle-ci ? douleur dans la paix, sans contorsion, dans la possession de soi-même ; traits tendus, tirés, éteints et sereins toutefois. C'est à faire peur, si l'on s'en tient à la première impression, peur comme on a peur de la souffrance, de la mort, du supplice !... N'en demeurez pas là, surmontez cette répugnance instinctive de la nature : vous serez consolé de voir souffrir ainsi, et vous commencerez à comprendre que le faire avec tant de perfection, c'est souffrir en Dieu.

Ranimez ces traits, ouvrez ces yeux, faites flotter le long des contours du visage une soyeuse chevelure ; que la barbe étanchée s'assouplisse et reprenne sa forme naturelle, et vous avez une figure de Christ d'une majesté et d'une douceur incomparables : nous en avons fait l'expérience sur le calque d'une Sainte-Face (fig. 2, pl. XI). Voudriez-vous une majesté plus imposante, un Christ triomphant, transfiguré, un souverain Juge ? un plus vif raffermissement des traits, un peu de chaleur, de lumière, une modification de physionomie, et vous l'obtiendrez immédiatement.

Non ! la saine critique ne fermera pas l'oreille aux échos de nos lointaines traditions ; loin d'amortir ces sons trop affaiblis, elle tentera de rendre leurs répercussions plus sonores, pour mieux les juger ; et tout entendu, tout pesé, tout confronté, tout analysé, l'esprit tenu en suspens, c'est au cœur de parler : il nous le dit, il y a là quelque chose qui vient de Jésus. Ce n'est qu'une ombre de ses traits, mais c'est une ombre divine ; divine à force d'être sainte dans l'abjection et la souffrance, elle inspirera, mieux qu'aucun chef-d'œuvre de main d'homme, l'artiste même qui voudra apprendre à peindre Dieu dans l'éclat de sa gloire.

ETUDE VII.

TYPE DU CHRIST DANS L'ART.

I.

ORIGINE DES IMAGES DU CHRIST.

L'histoire des premiers siècles chrétiens est demeurée obscure sur beaucoup de points. Dieu a voulu qu'une lumière éclatante reposât sur un petit nombre de faits, jugés suffisants pour nous faire connaître les caractères de sa mission en ce monde et les commencements de son Église; et ensuite tout ce qui n'est pas dit dans le recueil des livres canoniques du Nouveau Testament est laissé dans l'ombre. Il en est de cela comme des astres qui, la nuit, paraissent les plus brillants : à côté du soleil, non-seulement ils pâlissent, mais ils disparaissent. Sur tous les points où l'Église n'a pas porté le flambeau de ses décisions, cette obscurité, relativement aux usages des premiers chrétiens, s'est accrue, comme conséquence du principe de discipline qui régnait alors : la loi du secret. Il fallait être chrétien ou prêt à le devenir pour être capable de porter dans son esprit le poids de ces vérités ineffables que le Sauveur était venu révéler; les exposer sans préparation, en regard des idées charnelles qui régnaient dans le monde, c'eût été les livrer au mépris, aux plus étranges interprétations, à des profanations indignes. Les rites sacrés de l'Eglise naissante, expression vivante de ses croyances, devaient demeurer voilés aux yeux des profanes, comme les mystères auxquels ils se rapportaient.

Les chrétiens étaient souvent obligés de se cacher eux-mêmes, quand survenaient de nouvelles persécutions; ces persécutions atteignirent à la fin, non plus seulement leurs personnes, mais tout ce qui appartenait à la religion proscrite : leurs chroniques, les actes de leurs martyres et généralement les documents de leur histoire furent alors détruits pour la plus grande partie. Il est facile de s'expliquer.

en conséquence, que les images du Sauveur, possédées par les premiers chrétiens, ne se soient pas conservées, et qu'on en ait perdu jusqu'au souvenir.

Les figures des Catacombes, qui le représentent en Bon Pasteur et dans l'accomplissement des actes de sa vie mortelle, se rapportent à la représentation des faits ou des symboles exprimés, eu égard à leur signification, sans rien qui puisse ressembler à l'intention de faire un portrait.

On a aussi rencontré, dans les cimetières sacrés, quelques figures isolées ou entourées d'un cortége d'honneur, évidemment conçues avec la pensée d'une glorification personnelle; mais la seule image de cette catégorie qui puisse être réputée antérieure à Constantin, est aujourd'hui dans un tel état de dégradation, qu'il est impossible de juger de ses traits d'après l'original. Nous voulons parler de la figure publiée dans Bosio et que nous reproduisons[1]. Elle était donnée comme étant du cimetière de Saint-Calixte; mais, d'après les véritables délimitations des cimetières chrétiens, déterminées par M. de Rossi, elle appartient à celui de Sainte-Domitille. Elle est probablement du IIIe siècle; l'on ne pourrait douter qu'elle représente Notre-Seigneur, si l'on s'en rapportait à la gravure de Bosio. Malgré le peu d'autorité de ses planches, nous ne renonçons pas à toutes les inductions que l'on peut en tirer. Cette situation, cependant, nous oblige à dénier à cette figure l'importance qui lui avait été accordée en première ligne, pour ne l'examiner que dans un rang secondaire.

Les plus anciennes images de Notre-Seigneur dont il soit fait une mention positive et incontestée dans l'histoire, sont celles dont firent usage les gnostiques, au témoignage de saint Irénée, avec la prétention expresse de posséder de véritables portraits, et, à leur exemple, l'empereur Alexandre Sévère. L'on sait comment ils associaient, les uns et les autres, ces images, dans une sorte de culte humanitaire, à celles d'Abraham, de saint Paul et d'un certain nombre de philosophes, vrais ou faux grands hommes de l'antiquité profane. Il ne nous est parvenu aucune image du Sauveur que nous puissions considérer comme provenant de cette origine[2].

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 253, fig. 2 de notre pl. XII. On comparera cette figure avec celle du musée de Latran (pl. I, IVe siècle), avec la médaille hébraïque (fig. 3, époque indéterminée), avec la tête de Christ, dans la gravure en ivoire du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre (fig. 5, XIIIe siècle).

2. Jablonski et d'autres écrivains de même école ont prétendu trouver la figure du Christ sur des pierres gravées, dites *abraxas*, à l'usage superstitieux des gnostiques; mais tout annonce qu'ils se sont mépris. Sur celles de ces pierres qui portent évidemment des signes propres à ces odieux sectaires, rien n'autorise à reconnaître la figure du Christ; et, quant

Aucune indication conservée à ce sujet ne peut non plus, pour nous renseigner, suppléer à leur perte; si nous en parlons, c'est pour combattre une opinion qui ferait dériver de cette source impure le type du Christ qui s'est formulé dans l'art chrétien. Il serait à craindre que cette opinion, émise par des auteurs protestants, sous des formes spécieuses mais dans un but évident d'agression, n'eût pris plus de crédit qu'elle n'en mérite, sous le nom d'un savant estimable, dont les bonnes intentions, au point de vue catholique, ressortent même des écrits où il laisse passer cette erreur.

M. Raoul Rochette était profondément versé dans la connaissance et le sentiment de l'antiquité grecque, et nous ne perdrons jamais le souvenir du charme avec lequel il en parlait. Chrétien et archéologue, il eut le louable désir de contribuer à relever l'archéologie chrétienne du délaissement où elle était tombée; mais il a eu le malheur d'écrire son *Discours sur les types imitatifs qui constituent l'art du Christianisme* et son *Tableau des Catacombes*, avant d'en avoir acquis une connaissance qui répondît à celle qu'il avait de l'antique, et il s'est mis, sur l'objet dont il s'agit, complétement à la remorque de Beausobre, de Jablonski et de plusieurs autres protestants, recourant aux catholiques avec tant de distraction, qu'ayant voulu vérifier ses citations, nous avons trouvé, dans Buonarotti et Bottari, exactement le contraire de ce qu'il avait cru devoir leur faire dire.

Il vient d'admettre, au sujet des images fabriquées de main gnostique, que « les chrétiens se laissèrent induire à les adopter pour leur propre usage, à mesure que l'opinion se relâcha de son ancienne aversion « pour les monuments de l'idolâtrie », et il ajoute en note : Telle « est aussi l'induction que tire de ces témoignages le pieux et savant « Bottari, *Pitture e sculture sacre*, t. I, p. 196; et son opinion, formée dans « le sein de l'orthodoxie catholique, est restée celle des antiquaires « romains[1]. » Or, voici ce que dit, au contraire, Bottari, et ce que disent avec lui les antiquaires romains : « Je dirai que, plus anciennement, « c'est-à-dire au temps des premiers chrétiens, au rapport de saint Irénée, « parmi les gnostiques, on avait le portrait de Jésus-Christ exécuté, pré- « tendaient-ils, d'après les ordres de Pilate, et on lui associait les portraits « de Pythagore et de Platon. En conséquence, il est très-probable ou plu-

à la pierre gravée dont l'empreinte est reproduite par M. Raoul Rochette (*Tableau des Catacombes*), où le nom se lit, non pas en hébreu, comme il semble le dire, mais en grec, XPICTOV, rien ne prouve ni qu'elle soit authentique, ni qu'elle soit gnostique; et d'ailleurs, au lieu du type traditionnel, elle n'offre qu'une figure imberbe dans le style du IXe siècle.

1. *Discours sur les types imitatifs*, 1834, p. 18.

« tôt à peu près *évident qu'à bien plus forte raison* cet usage de conserver « avec vénération l'image de Jésus-Christ était observé parmi les bons « catholiques[1]. »

Bottari cite ensuite, à l'appui de son opinion, les images de Notre-Seigneur trouvées dans les Catacombes, œuvres, il est vrai, d'une époque postérieure; mais il déclare aussi ne vouloir omettre ni la tradition relative au tableau miraculeux d'Edesse, qu'il déclare appuyée sur des autorités d'un grand poids, ni l'histoire du groupe de Panéas, dont il soutient décidément l'authenticité[2].

Quant à Buonarotti, il s'agit, dans son texte, de l'imperfection avec laquelle étaient dessinées les figures de saint Pierre et de saint Paul sur les fonds de verre qu'il publie, et il l'explique par ce fait, — non pas que la profession d'artiste fût interdite parmi les chrétiens, comme l'a supposé M. R. Rochette, la confondant avec celle des faiseurs d'idoles, — mais que les fidèles n'étaient pas en position de se perfectionner dans les arts, vu la difficulté où ils étaient de trouver des ateliers où l'occupation principale ne fût pas de fournir des aliments aux superstitions païennes. Il explique dans ce sens le passage de Tertullien. où celui-ci n'aurait reproché à Hermogène que l'abus, et non pas l'usage de la peinture; sens qui paraît le plus naturel, de l'aveu même de M. R. Rochette[3]. D'ailleurs, Tertullien, avec le rigorisme outré qui le jeta dans le schisme et dans l'hérésie, serait peu propre à donner la mesure de la véritable discipline de l'Eglise.

En réalité, les chrétiens ont toujours eu des artistes : les peintures des Catacombes l'attestent, et le témoignage de Tertullien en ferait foi, s'il en était besoin; il nous apprend, en effet, que, de son temps, les vases sacrés étaient généralement ornés de la figure du Bon Pasteur[4].

On est donc fondé à croire qu'il en fut de la part des sectes hérétiques, par rapport aux images du Christ qu'ils profanaient par des associations

1. Diro bensi che piu anticamente, cioe al tempi dei primi cristiani, al referire di S. Ireneo... (lib. I, cap. XXV, § 6), fra gli gnostici il retralto di Gesu Cristo fattofare, come essi dicevano, da Pilato e che eglino tenevano insieme conritratti di Pittagora, di Platone (Epiph., lib. I, cap. 27; August., *de Hæres*, cap. III). Laonde, probabilissimo, è quasi evidente che molto piu presso i buoni cattolici fosse praticato questo costume di retenere con venerazione l'effigie di Gesu Cristo. (*Pitture e sculture sacre della Roma sotterranea*, T. I, p. 196.)

2. M. R. Rochette fait encore une singulière méprise à l'égard de cette histoire, en disant d'Eusèbe, toujours à la suite de Jablonski, qu'elle fait plus d'honneur à sa piété qu'à sa critique : comme si Eusèbe, à raison de ses tendances ariennes, n'avait pas, au contraire, été notoirement prévenu contre les images, loin d'y chercher un aliment à sa piété.

3. Buonarotti, *Osservazioni sopra frammenti di vetro*, p. 84. — Raoul Rochette, *Des Types imitatifs*, p. 10, 11.

4. Tert., *De Pudicitia*, cap. VII, X.

impies, comme des idées chrétiennes qu'ils compromettaient par le mélange de leurs erreurs sacriléges et de leurs pratiques immondes: ils les avaient empruntées aux vrais fidèles, soit que ces images de Notre-Seigneur se présentassent comme offrant la réelle reproduction de ses traits, — supposition la plus fondée, si on considère la prétention des gnostiques de faire dériver leurs images d'un portrait exécuté par les ordres de Pilate; — soit qu'elles fussent conçues selon la manière la plus ordinaire dans les peintures primitives des Catacombes, où les personnages n'ont pas de traits qui leur soient propres, ou qu'elles le fussent à la manière symbolique de l'immortelle jeunesse.

II.

IMAGES SYMBOLIQUES.

Au premier âge de l'art chrétien, trois circonstances se présentent comme ayant dû influer sur la direction qui fut donnée au type du Sauveur : la disposition à représenter les faits plutôt que les personnes, l'emploi symbolique des figures imberbes, les influences de l'art païen.

De la disposition à représenter les faits plutôt que les personnes, et, par la représentation de ces faits, à exprimer le mystère qu'on leur faisait signifier, plutôt que le fait lui-même, il résultait que, faisant agir le Christ comme acteur dans ces représentations, on s'inquiétait peu de ses traits: ceux d'un homme quelconque, pourvu qu'il se posât avec dignité et convenance, paraissaient devoir suffire. Alors, par exemple, représentant Notre-Seigneur sous la figure d'un Bon Pasteur, on n'avait pas l'idée de représenter autre chose qu'un pasteur. On ne prétendait nullement, comme nous le faisons aujourd'hui, faire reconnaître, jusque dans les traits du personnage figuratif, le Sauveur figuré. La représentation prenait-elle un caractère de glorification directement personnelle, la disposition dont nous venons de parler était trop habituelle pour ne pas exercer encore son influence; et l'on ne peut douter qu'elle n'ait contribué à développer la deuxième circonstance qu'il nous importe de relever.

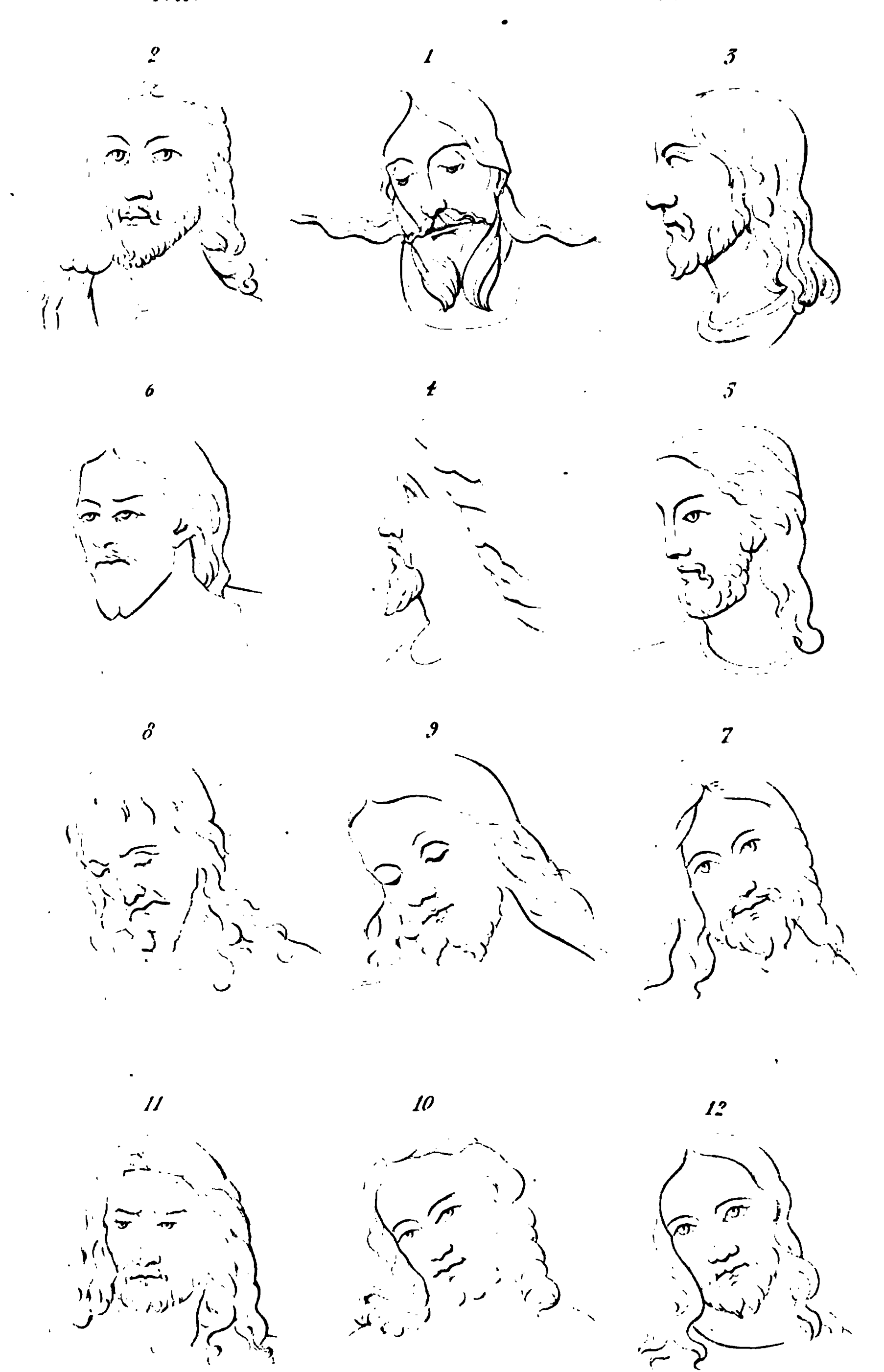
Si une puissante et verte vieillesse est une figure parfaitement convenable pour exprimer en Dieu une éternité sans commencement, une éternité sans fin est aussi parfaitement exprimée par une jeunesse sans déclin. C'est donc surtout la divinité du Fils de Dieu et son règne immortel que les artistes chrétiens des premiers temps, et leurs imitateurs jusqu'au cœur du moyen âge, se sont proposé de signifier, quand ils l'ont représenté

imberbe. On a été jusqu'à prétendre que Notre-Seigneur avait été représenté imberbe ou avec de la barbe, selon qu'on avait voulu le représenter beau ou le représenter laid. Nous nions qu'on ait jamais voulu le représenter laid. Mais à certaines époques où l'usage de se raser prévalait généralement, où la croissance de la barbe offrait l'idée d'une tenue grossière et inculte, il a bien pu arriver que sa suppression dans la figure du Christ ait été vraiment considérée, par toute une série d'artistes, comme une condition de beauté. Il est impossible cependant d'admettre cette idée comme absolue. La barbe est le signe d'une noble virilité; Dieu l'a donnée à l'homme comme une parure, et nul n'y a plus de droit que l'homme parfait uni à la divinité. Nous n'en prenons pas moins, dans l'antiquité chrétienne, le signe de l'immortelle adolescence pour ce qu'il signifie, et nous croyons pouvoir constater, même dans les représentations symboliques des faits, un commencement de réaction dans le sens personnel, qui se manifeste par l'adoption plus fréquente d'une figure imberbe dans le personnage du Christ. Nous l'avons observé surtout dans les sculptures des sarcophages, auxquelles s'applique d'ailleurs spécialement la troisième des circonstances dont nous avons prétendu parler.

On sait par les démonstrations de M. de Rossi que, jusqu'au triomphe de l'Église, les monuments de ce genre appliqués au service des chrétiens n'avaient de spécial que leur choix fait dans les sujets, à l'exclusion de toute connivence avec les superstitions du paganisme. On conçoit, en conséquence, qu'après Constantin, lorsque souvent sans doute, dans les mêmes ateliers et peut-être par les mêmes mains, ces sarcophages furent ornés de sujets exclusivement chrétiens, il se soit conservé sous le rapport esthétique, dans cette branche de l'art, une plus forte empreinte de l'art païen, dont elle dérivait plus immédiatement; et l'on ne s'étonne plus que le type du Christ ordinairement adopté sur ces monuments, quand ils veulent particulariser ses traits et qu'ils ne lui donnent pas la figure imberbe, apparaisse comme un certain compromis entre les données traditionnelles propres aux chrétiens, et l'idéal rencontré par l'art antique pour représenter sa déité suprême, non sans succès, à son point de vue, mais de telle sorte que l'association ne fût pas aussi heureuse, quand il s'agit de rendre à nos yeux l'idée du divin Agneau.

De là ces figures aux cheveux tombants et à la barbe moyenne, mais non partagée, où souvent l'ovale ne s'allonge pas assez au gré de nos données traditionnelles; de là une intention de majesté qui aboutit à la dureté plutôt qu'à la douceur, et qui, dans les œuvres inférieures, prend facilement un air de vieillesse, probablement contre l'intention des artistes.

C'est alors que les figures imberbes pouvaient paraître comme une sorte



TÊTES DE CHRIST.

de refuge aux yeux de celui qui s'élevait jusqu'au sentiment de ces défauts.

Les diverses circonstances passées en revue n'agissant pas, néanmoins, dans une sphère absolument isolée, il en est résulté d'ailleurs que ces figures imberbes, symboliques par conséquent dans leur principe, ont pu s'associer à des cheveux longs, partagés à la nazaréenne, et empruntés à des notions traditionnelles. On pourrait aussi supposer que l'idée antique de la beauté et de la poésie dans l'art, formulée dans le type d'Apollon, — si distincte de celle des arts industriels, du métier placé sous le patronage de Mercure, — aurait pu influer sur le type imberbe du Dieu fait homme, comme l'idée du père des dieux semble avoir exercé quelque influence quand on a voulu représenter le Christ dans la force de l'âge.

Cette réminiscence du type d'Apollon est admise par M. de Rossi, en particulier pour la figure posée sur la voûte du ciel, personnifiée à la face du sarcophage du musée de Latran, dont nous avons souvent parlé. Ce n'est pourtant encore qu'une conjecture, et nous nous contentons de la jeter en avant, comme offrant l'idée d'une de ces influences accessoires qui, ordinairement en grand nombre, mais par des voies latentes et insensibles, contribuent à former le milieu artistique. Ces milieux formés, le goût choisit sa direction en conséquence, et de cette direction dépend le tour que prennent dans l'art les types en général, et plus particulièrement dans l'art chrétien, son type fondamental.

III.

IMAGES PRIMITIVES PEINTES.

Il faut descendre au IVe siècle pour trouver des images qui, étant prises dans les conditions naturelles de l'art et de l'histoire, puissent être sûrement considérées comme exécutées en vue de représenter Notre-Seigneur, selon la réalité de ses traits personnels.

L'image du cimetière de Sainte-Domitille, dite de Saint-Callixte (pl. XII, fig. 2), bien que la gravure de Bosio soit, quant à ses traits, l'unique fondement de nos observations, mérite cependant que nous y revenions, tout en laissant à l'état de conjecture tout ce que nous pouvons en tirer. Les débris qui en restent ont permis à M. de Rossi de lui assigner pour époque, avec plus de certitude, le IIIe siècle ; elle occupe, dans le *cubiculum* où elle est placée, le centre de la voûte, et le Sauveur des hommes, — si

c'est bien lui, — s'y montre représenté, dit M. Raoul Rochette, en buste, à la manière des anciennes *imagines clypeatæ* des Romains. Dans cette situation, on s'expliquerait facilement que la figure du Sauveur, représentée à titre de glorification personnelle, en dehors de toute action, eût été conçue d'après des notions traditionnelles, à la différence des sujets où il était mis en scène, eu égard à la signification des faits. Admettons ensuite que les planches de Bosio n'ont qu'une exactitude d'à peu près; et que le dessinateur, dominé par la pensée qu'il avait sous les yeux une tête du Christ, aurait pu, glissant sur une pente facile, l'interpréter selon l'idée qu'il s'en faisait, au lieu de la voir comme elle était. Il fallait cependant, pour cela même, que cette tête eût véritablement en elle quelque chose qui engageât à la rapporter au Sauveur; puis, il est peu probable qu'on eût fait l'honneur à un autre personnage de lui accorder une place ordinairement réservée à des figures représentant le Christ, au moins sous forme emblématique; il serait moins probable encore que le dessinateur eût imaginé le partage des cheveux, s'il n'eût aperçu sur l'original cette particularité, qui, à l'époque, ne peut guère s'appliquer qu'au Sauveur; le type enfin de cette gravure est constitué d'après un ensemble tel, qu'on concevrait difficilement qu'il fût sorti de l'imagination d'un artiste de la fin du XVIe ou du XVIIe siècle: il se rapporte au type traditionnel, mais selon des données qui lui sont propres.

Il nous semblerait apercevoir quelque réminiscence du type traditionnel de Notre-Seigneur, dans la peinture du cimetière de Cyriaque, publiée par M. de Rossi dans son *Bulletin d'archéologie* [1], d'après les dessins de notre savant ami, M. Ch. Descemet, et attribuée, par des raisons décisives, au IVe siècle. Le partage surtout des cheveux, joint à la barbe d'une longueur modérée, dans la figure du Christ qui prédit à saint Pierre son renoncement, avait probablement cette signification; et l'autre figure, qui le représente au milieu des vierges sages et des vierges folles, n'est pas sans analogie avec le type en usage à la même époque, dans le sujet central des sarcophages, et dont nous parlerons bientôt, comme n'étant pas totalement en dehors des notions historiques. Mais alors les auteurs de ces peintures semblent témoigner par leurs oscillations mêmes, ces figures étant fort dissemblables, qu'ils n'avaient pas sous les yeux un bon modèle qui s'imposât d'autorité, ou que, dans ces sortes de sujets, ils continuaient à ne s'inquiéter que bien peu de la ressemblance personnelle.

Au contraire, dans la peinture du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, où Notre-Seigneur est assis triomphant entre saint Pierre et

1. *Bulletin d'Arch.*, octobre 1863, p. 76.

saint Paul, et que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs (pl. xx), l'intention de faire des portraits ressemblants, est clairement manifestée par la précision avec laquelle y sont déterminss les types historiques des deux Apôtres; et la figure du Christ, comme on peut le voir sur notre planche, offre une grande analogie avec celle du cimetière de Sainte-Domitille, autant que nous pouvons en juger, bien qu'elle s'en distingue par plus de sévérité dans l'expression, et un peu plus d'allongement dans les traits [1]. Il est vrai que cette peinture n'est pas antérieure au ve siècle; mais, par sa manière, elle appartient à l'école des peintres chrétiens primitifs, comparativement à la manière dite byzantine, et l'on peut s'en servir pour comprendre comment, sous l'empire de cette première manière, les notions traditionnelles, relatives à la figure de Notre-Seigneur, devaient se traduire dans l'exécution.

Quant au grand Christ qui, à l'exemple de la figure du cimetière de Sainte-Domitille, orne le centre d'une voûte dans celui de Saint-Pontien [2], et qui a frappé Bosio par sa majesté, il est évidemment d'une époque très-postérieure, c'est-à-dire du viiie siècle probablement. Il faut en dire autant de cet autre Christ tout semblable, au dire de Boldetti, qui périt sous ses yeux lorsqu'il voulut le faire détacher des parois convexes du *cubiculum* où il l'avait trouvé.

La découverte du vrai cimetière de Saint-Callixte par M. de Rossi nous a permis d'observer une autre image du même temps, très-inférieure d'exécution, si on la compare à la gravure de Bosio, mais demeurée en place dans la chapelle sépulcrale de Sainte-Cécile [3].

Ces diverses figures, de manière byzantine, et d'autres encore, eu égard à ce qu'elles ont de commun, peuvent être considérées comme formant, avec celles des mosaïques absidiales contemporaines, une même catégorie fort importante pour dire avec quelle extension le type historique de Notre-Seigneur régnait dans l'art, aux viiie et ixe siècles, et comment on l'interprétait; mais elles nous offrent naturellement, quant à la question principale, des données bien moins satisfaisantes que les mosaïques plus anciennes, vers lesquelles nous devons revenir.

Il est constant aujourd'hui que le premier de ces monuments, — en antiquité comme en valeur, — est la mosaïque de Sainte-Pudentienne.

1. Sur l'original, qu'il nous a été donné d'observer, la sévérité est moindre que dans le dessin d'après lequel a été gravée notre planche.

2. Bosio, p. 129 ; Bottari, T. I, pl. 47.

3. Voir fig. 11 de notre planche xi, où, par le fait du dessin au trait, la rigidité a été exagérée.

Ingres l'admirait comme un chef-d'œuvre, et M. de Rossi a découvert une date consulaire qui fixe son exécution dans les vingt dernières années du IVe siècle. Cette mosaïque a été retouchée en diverses parties, mais elle a conservé son style, qui la tient à part de toutes celles qui l'ont suivie : d'où vient que, n'ayant pas leur rigidité, on l'a crue longtemps plus moderne. La tête du Christ, notamment, s'y présente sans rien de ces grands yeux fixes, de ces lignes inflexibles, qui caractérisent les figures dites byzantines ; mais si l'on considère à Rome les mosaïques d'âge intermédiaire, comme celles de l'oratoire de Saint-Venance, de l'église de Saint-Côme-et-Saint-Damien, on reconnaîtra aussi en ces dernières quelque chose d'intermédiaire dans leurs types du Christ, quoiqu'elles diffèrent d'ailleurs complétement de la mosaïque de Sainte-Pudentienne.

Les mosaïques du ve siècle, à Ravenne, étudiées sur les lieux, celle de Sainte-Sophie, à Constantinople, du temps de Justinien, jugée d'après la planche de M. Labarte, dans l'*Histoire des arts industriels*, excluent également de la pensée, quant aux figures du Christ, tout ce qui avait paru pendant longtemps inséparable du nom de byzantin : nom qui peut leur être donné cependant, si on considère qu'elles offrent le type traditionnel, dans les conditions communes d'une branche d'école dont est dérivé, par corruption, ce que l'on pourrait appeler le bas-byzantin.

IV.

IMAGES PRIMITIVES SCULPTÉES OU GRAVÉES.

Les Catacombes nous rappellent : car, après avoir observé les peintures qui ornent leurs murs, nous avons à jeter un coup d'œil sur les autres monuments qui s'y rencontrent. M. l'abbé Martigny a publié un médaillon en ivoire, gravé au trait[1], maintenant conservé au musée du Vatican, et que M. de Rossi estime du IVe siècle. Ce n'est pas absolument le plus ancien des monuments qui représentent Notre-Seigneur avec son type traditionnel ; mais, parmi ceux qui le représentent, c'est le plus ancien dans la catégorie des objets mobiliers apportés par la piété des fidèles dans les souterrains sacrés. D'ailleurs, l'intention traditionnelle manifestée sur ce petit monument, par la disposition de la barbe et des cheveux, est loin d'avoir été heureusement rendue.

1. *Dictionn. des Ant. chrét.*, article *Jésus*.

La figure de terre cuite (voir fig. 4 de notre pl. XII) que M. Perret a fait figurer dans son bel ouvrage, comme provenant des Catacombes, admirable qu'elle est d'exécution, neserait, selon l'opinion de M. de Rossi, qu'une œuvre du XVe siècle; et, quant à la figure en imitation de mosaïque qui a trouvé place au musée du Vatican et qui a été également publiée par M. Perret, elle serait une contre façon du siècle dernier; ces deux portraits, le premier surtout, méritent néanmoins quelque attention, et nous y reviendrons.

La pierre sépulcrale à figures gravées au trait, représentant le don du volume déployé, que Marangoni a découverte, publiée [1] et transportée à Agnani, et dont M. Perret a aussi donné un dessin plus exact, paraît s'être inspirée du type traditionnel. On est fondé à le croire, d'autant mieux que saint Pierre et saint Paul s'y présentent aussi avec les principaux caractères de leurs types historiques; mais ce monument est d'une exécution trop imparfaite pour nous donner, sous le rapport qui nous occupe, rien de plus que des indications. Quant à sa date, Marangoni la supposait du temps des persécutions, mais sur des motifs qui, dans l'état actuel de la science, n'ont pas conservé la valeur qu'il leur accordait : on a plus de chance de rentrer dans le vrai, en faisant descendre ce monument au moins jusqu'au IVe siècle.

Les fonds de verre à figures dorées représentent assez fréquemment le Christ, mais ils ne lui attribuent jamais un type caractérisé; nous n'avons donc pas ici à nous en occuper. Sur les sarcophages, il en est ordinairement de même, dans les scènes latérales où les faits et les vérités fondamentales exprimées par leur moyen sont l'objet de la représentation, plutôt que la personne elle-même. Dans la scène centrale, où le Sauveur est plus directement mis en vue, on lui a souvent encore attribué le type de l'éternelle jeunesse, mais souvent aussi il s'y montre avec la barbe traditionnelle: ses cheveux alors sont retombants et bouclés, mais non séparés sur le front à la manière nazaréenne. Vu l'ensemble de la figure, on peut se demander si les sculpteurs ont voulu vraiment reproduire le type traditionnel de leur modèle, ou si même ils l'ont bien connu. Nous comprenons que la question soit posée; nous avons même remarqué certains sarcophages qui faisaient naître l'idée, dans la figure du Christ, de quelque réminiscence du Jupiter païen. On se l'expliquerait, mieux que nulle part ailleurs, dans une branche de l'art qui, jusqu'au triomphe définitif du Christianisme, ne fut point cultivée dans des ateliers exclusivement chrétiens, si tant est qu'il y en eût même de

1. Marangoni, *Acta sancti Victorini; Storia del capella di san Lorenzo.* — *Revue de l'Art chrétien*, 1857. — Perret, *Catacombes.*

mixtes, où les chrétiens, faisant plus que d'y choisir les sujets susceptibles d'être innocemment appropriés à leur usage, aient pu aller jusqu'à mettre la main à l'œuvre, sans danger de souiller leur foi et de manquer à leurs devoirs.

Il n'en est pas moins probable, tout en admettant que ces circonstances ne furent pas étrangères à la physionomie particulière donnée à la figure du Christ, sur les sarcophages, que cette figure provenait du fonds commun des traditions chrétiennes. De plus profondes modifications s'expliquent par des variétés d'interprétation, par des pratiques d'école : cherchant le beau ou dans la force ou dans la grâce, la faiblesse d'exécution s'en mêlant, on vieillit sans vouloir vieillir, comme l'on énerve sans vouloir énerver ; et c'est ainsi que se forme ce que nous pourrons appeler, dans l'art, des sous-types ou des types secondaires, quelquefois fort éloignés de la source dont ils proviennent.

Le sous-type des sarcophages se répandit dans le même genre de monuments, de Rome jusqu'en Provence [1], où nous l'avons trouvé très-caractérisé sur le sarcophage placé à l'entrée de Saint-Trophime d'Arles, dans le Christ central qui fait à saint Pierre le don du volume.

Nous avons cependant parlé d'un sarcophage qui, faisant exception, reproduit le type traditionnel du Christ, quant à ses traits les plus essentiels, et en tout autres termes, — non plus dans la scène centrale du don sacré, Notre-Seigneur étant représenté là avec le type de l'éternelle jeunesse,— mais dans la scène latérale de la guérison de l'Hémorrhoïsse, imitée probablement du groupe de Panéas (pl. I). L'artiste a réussi, par ce contraste, à mettre en relief, dans la personne du Sauveur, le Dieu et l'homme, l'un et l'autre glorifiés divinement et humainement dans deux compositions distinctes.

Elevé, en tant que Dieu, dans les régions célestes, tendues comme un voile sous ses pieds, par la main de l'Air personnifié, il reparait en tant qu'homme, dans un groupe de statues où, avec une réminiscence des traits qu'on lui avait vus sur la terre, il avait reçu les honneurs que l'on rend aux grands hommes.

Les médailles sont aussi classées parmi les monuments qui peuvent nous offrir des images primitives du Christ ; elles nous rejettent cependant tout à coup de plusieurs siècles en avant ; le Dr Walsh, auteur d'une étude spéciale sur cette sorte de monuments [2], donne, comme la plus ancienne des monnaies frappées à l'effigie de Notre-Seigneur, celle de

1. Les sarcophages de Ravenne paraissent, au contraire, provenir d'une école parfaitement distincte de celle qui, de Rome, se répandit dans les Gaules.

2. Walsh, *Ancient coins, medals and gems.*

Justinien II (689-711) ; on s'explique, par l'avénement des empereurs iconoclastes, que ce type sacré ait été délaissé après lui, et qu'il ne se retrouve ensuite que sous le règne de Basile le Macédonien (866-886), auquel appartient la première des monnaies que nous reproduisons. Une autre monnaie, publiée par Vettori, avec un savant commentaire, est probablement du même temps [1]. Le type de ces médailles, autant que nous pouvons en juger d'après ces gravures, a beaucoup d'analogie avec celui des Saintes Faces.



28

Monnaie de Basile Ier (IXe siècle).



29

Monnaie de Constantin VII (Xe siècle).



30

Monnaie de Jean Zimiscès (Xe siècle).

Quand nous disons que les plus anciennes monnaies au type du Sauveur, publiées par le Dr Walsh, ne remontent pas au delà du VIIe siècle, c'est que nous ne pouvons pas regarder comme très-sérieuse la prétention à l'antiquité de la curieuse médaille qu'il pose cependant en tête de son

1. Vettori, *Nummus æreus veterum christianorum*, in-4°. Rome, 1787, au frontispice.

livre. Cette médaille, dont nous reproduisons la tête (pl. XII, fig. 3), est de bronze, mais d'un alliage peu ordinaire et susceptible de prendre un éclat et une couleur qui le font ressembler à de l'or ; elle a été assez répandue, car on l'a trouvée, à des époques très-différentes, en Italie, en Allemagne, en Irlande. Après avoir beaucoup occupé les esprits, au commencement du XVI[e] siècle, elle avait été à peu près oubliée, lorsque, la découverte de nouveaux exemplaires l'ayant remise en évidence, le D[r] Walsh l'a reproduite. Près de la tête du Christ, elle porte sur la face un *Aleph* et le nom de Jésus en caractères hébraïques, et au revers ces paroles aussi en hébreu : « Le Messie a régné, il est venu dans la paix, il « est devenu la lumière de l'homme, il vit. »

Le Père Jobert, au XVII[e] siècle, s'est occupé de cette médaille : sans y attacher une grande importance, il ne rejette pas absolument la pensée qui lui donnerait pour auteur quelque juif converti. En Irlande, elle a été trouvée, en 1812, dans un lieu où avait existé une ancienne abbaye dont les ruines mêmes avaient disparu. Nous ne nous y arrêterions pas, néanmoins, si son type ne paraissait pas se ranger en dehors de ceux qui ont régné aux différentes époques où l'on peut supposer qu'elle a été frappée. En admettant qu'elle l'eût été dans une disposition d'esprit analogue à celle qui a produit la lettre de Lentulus, ne faudrait-il pas voir, dans l'un comme dans l'autre cas, l'indice d'un courant traditionnel, se manifestant en dehors de la sphère artistique : courant analogue, au moyen âge et plus anciennement, à celui que nous voyons encore aujourd'hui se manifester dans ces images populaires données plus absolument comme le véritable portrait du Sauveur ? Le fait est qu'il y a un air de famille entre toutes ces images d'origine mystérieuse, entre lesquelles le buste publié par M. Perret (pl. XII, fig. 4) prend, par sa beauté, un rang qui l'élève au niveau des plus parfaites productions de l'art. Généralement, elles se soutiennent, nonobstant la médiocrité d'exécution, dans une convenance, par rapport à leur modèle, qu'on ne trouverait au même degré dans aucune autre série d'œuvres d'art.

V.

CONVERGENCE DES IMAGES DANS LA LIGNE ASCENDANTE.

Dans les sciences physiques, qui jouissent par privilége du nom de sciences exactes, quand on a réussi à grouper un certain nombre de faits, on s'efforce de concevoir une hypothèse qui les explique tous ; a-t-on

réussi à la trouver, des faits nouveaux viennent-ils surtout s'adapter au cadre ainsi tracé, cette vérité est traitée à l'égal d'une vérité démontrée : elle règne, au grand profit de la science, dans le domaine qui lui est propre, et pour la détrôner, il ne faut rien moins que la parfaite constatation d'un fait imprévu, incapable de s'accorder avec elle. L'ensemble des faits exposés, relativement aux anciennes images du Christ qui nous sont connues, ne peut s'expliquer que par l'existence, parmi les chrétiens, de plus anciens portraits dont le souvenir ne nous est point parvenu. C'est une hypothèse, mais une hypothèse au moyen de laquelle tout s'explique, et à laquelle nous prétendons accorder une valeur vraiment scientifique.

Les images des Catacombes, celles des sarcophages, celles des mosaïques, celles des médailles, sont trop distinctes dans leurs types pour qu'on puisse les faire dériver immédiatement les unes des autres; trop semblables pour qu'il soit permis de leur refuser une même source, d'où proviendraient aussi, par des voies indéterminées, ces autres images qui se posent traditionnellement avec une prétention spéciale à l'exactitude, en tant que véritables portraits.

Il faut remonter d'autant plus haut, pour fixer la position d'une source commune, que les courants qui en émanent sont plus dissemblables de composition et moins divergents de direction. La situation des courants traditionnels, relativement aux images du Christ aux IVe et Ve siècles, est par elle-même l'indice d'une ancienneté relativement considérable, de la part du type qui leur a probablement servi de source commune; il ne serait pas improbable que le point d'intersection de toutes ces lignes ne fût autre que la personne même du Fils de Dieu.

La doctrine de l'Église primitive, loin d'être un obstacle à cette persuasion, nous invite, au contraire, à la maintenir. L'accord des docteurs catholiques est presque unanime pour invoquer, dans les controverses avec les iconoclastes anciens et modernes, quelques-uns au moins des faits traditionnels de Panéas, d'Édesse, les images attribuées à saint Luc, etc. S'il ne nous atteste pas l'exactitude historique de ces faits eux-mêmes, il nous donne du moins l'assurance qu'aucune prohibition dogmatique ou disciplinaire qui les aurait exclus, ne fut jamais dans l'esprit de l'Église. Que cet argument, s'il était adressé à des protestants, paraisse une pétition de principe, il n'en est pas moins décisif pour nous, qui ne le sommes pas.

Or, les chrétiens pouvant avoir des images du Sauveur, on ne s'expliquerait pas comment ils n'en auraient pas eu. Le bon sens suffirait pour faire justice de l'idée qu'ils aient pu à cet égard se laisser devancer par les gnostiques, et leur emprunter ensuite une conception qui jurerait par sa noblesse, par ses convenances, avec les doctrines de ces sectaires,

et ces assemblages ridicules d'emblèmes qui, seuls, peuvent être donnés avec certitude comme venant d'eux [1]. Il n'y a que la prévention ou l'irréflexion qui ait pu donner du crédit à une semblable thèse.

Le caractère primitif de l'ascétisme chrétien et des œuvres d'art qui en devenaient l'expression, était, il est vrai, peu favorable à la propagation des portraits proprement dits. On sait que les premiers fidèles élevaient leurs cœurs au-dessus du domaine des sens, si haut dans la région des vues surnaturelles, que lorsqu'ils s'attachaient à la Personne du Fils de Dieu, ils se la représentaient volontiers affranchie de la vie mortelle, plutôt que d'appliquer leurs affections au souvenir de ce qu'il avait été et de ce qu'il avait fait pour eux dans les circonstances où il avait vécu sur la terre. On reconnaît là les hommes qui, éloignant de leurs yeux les réalités sanglantes du sacrifice accompli sur la croix, ne voulaient voir le signe du salut que tout orné de fleurs, que tout enchâssé de pierreries : s'il fut un instrument de mort. n'est-il pas devenu, en effet, le principe de la vie?

Cependant, tous les aspects que devait prendre légitimement la piété chrétienne, devaient exister en germe dans l'Eglise naissante : il est si naturel de s'attacher à l'image de celui que l'on aime, que, livrés sous ce rapport à la liberté de leurs impulsions, sans avoir besoin d'être encouragés, sans avoir l'exemple du grand nombre, il se sera trouvé des chrétiens spécialement avides de se procurer des images ressemblantes, ou réputées telles, de leur Sauveur adoré.

Ces images, d'un autre côté, favorisées par l'Église dans ce sens qu'elle favorise tout ce qui est bon et utile, n'étaient pas probablement de sa part l'objet d'un encouragement et d'une protection spéciale ; elles n'étaient pas non plus devenues le signe d'une vérité définie, parce qu'elles n'avaient pas été attaquées; la piété avait d'autres aliments plus en rapport avec la direction actuelle des esprits. On peut s'imaginer qu'elles étaient demeurées dans une situation analogue à celle du culte d'un Saint dont l'Église n'a pas encore prononcé la canonisation.

On conçoit même une situation mixte, telle que, dans certains oratoires des Catacombes, on aurait exposé à la vénération du petit groupe de fidèles capable de s'y réunir à la fois, certaines de ces images d'un caractère plus personnel que ne sont généralement les anciennes peintures chrétiennes, et, par conséquent, plus susceptibles de provoquer ce genre de culte que l'on rend aux images, comme tenant lieu de la personne : images qui, à raison même du respect plus grand dont elles

1. Walsh, *Essay on the ancient coins.*

auraient été l'objet, n'auraient été que rarement peintes sur place, mais auraient été des tableaux dans le sens rigoureux du terme, exposés pendant la durée d'une cérémonie, et enlevés ensuite comme les vases sacrés et autres objets précieux. Nous avons entendu le P. Marchi exprimer cette opinion, dans le cimetière de Sainte-Agnès, en présence de quelques niches ou excavations creusées dans les parois d'un *cubiculum*, qu'il supposait avoir pu servir à recevoir des images de ce genre.

De semblables tableaux, par leur nature, étaient tout à fait en dehors des circonstances exceptionnellement favorables auxquelles les peintures murales des Catacombes ont dû leur conservation. De même, il ne nous reste comme spécimens de la peinture antique, que des peintures murales, qui sont également toutes décoratives, enfouies à Pompeïa, à Herculanum et dans quelques autres ruines. Tant d'œuvres d'un plus grand prix, qui ornaient les temples, les palais de la Grèce et de Rome, ont disparu sans retour ! Les ravages du temps, les désordres des révolutions ont suffi pour accomplir leur destruction : les monuments chrétiens avaient de plus, contre eux, la persécution.

Lorsque, au IV[e] siècle, le Christianisme put donner un libre essor à toutes ses légitimes tendances, il se trouva des images du Sauveur pour déterminer les traits que l'on devait lui attribuer, mais par une détermination large, qui laissait place à des nuances nombreuses et profondes, d'une manière peu différente de ce que nous voyons aujourd'hui. Déjà, il y avait des sous-types, des variétés d'écoles, des interprétations individuelles ; on eût trouvé des modèles d'un type plus pur, mais ils étaient trop rares, trop faibles d'exécution, trop peu connus, d'une authenticité trop incertaine, pour s'imposer d'autorité. Ajoutez à cela l'habitude où l'on était de tenir peu de compte d'un type déterminé, quand on représentait le Christ dans des sujets qui n'avaient pas pour but immédiat sa glorification personnelle.

En de telles circonstances, on ne doit pas s'étonner que saint Augustin, dans son *Traité de la Trinité*, ait pu se dire dans l'ignorance des véritables traits du Sauveur ; il parlait en homme versé sans doute dans la connaissance générale de toutes les choses de son temps, mais sans rien qui indique, non pas une étude, mais seulement une attention spéciale apportée à la question qui nous occupe, soit au point de vue de l'art, soit au point de vue disciplinaire ou doctrinal, sans prétendre même y faire aucune allusion. Pour lui, il s'agissait, non pas d'un travail artistique quelconque, mais du travail de l'imagination : elle se représente une image, celle de Jésus-Christ, par exemple, d'une multitude de manières différentes, selon la variété des pensées et des dispositions de chacun ; et, cependant,

ce visage n'a qu'une manière d'être, quelle que soit cette manière[1].

Cette pensée serait vraie encore, quand on l'appliquerait seulement dans une circonstance particulière, à la physionomie accidentelle d'une figure bien connue : imaginez-la, elle peut se concevoir de mille façons fort diverses ; voyez-la, elle est uniquement ce qu'elle est.

Prenant ensemble les images du IVe siècle et des siècles suivants, dont l'authenticité est incontestable, et celles dont l'existence antérieure peut devenir certaine par voie d'induction, si nous les considérons comme formant un réseau, à raison des rapports qui les unissent, nous ne prétendons pas que ce réseau ait jamais été ni assez serré, ni assez uniforme pour s'opposer au passage d'une pensée comme celle de saint Augustin.

De nos jours encore, — à supposer que nous ayons réussi à trouver des preuves *à priori* de l'hypothèse que nous avons exprimée, et que nous ayons rigoureusement démontré que les types de figures attribués au Sauveur, depuis le IVe siècle, par la presque généralité des artistes, ont, si différents qu'ils puissent paraître dans leurs extrêmes, une filiation commune qui les rattache tous à une même souche et probablement à la réalité même de ses traits adorables, — quel est cependant le grand esprit, livré dans une autre sphère à de plus hautes considérations, que nous pourrions, par le résultat de nos obscures études, empêcher de l'exprimer comme le faisait l'évêque d'Hippone ?

L'orateur, l'écrivain, peuvent très-bien demeurer dans l'indécision des vagues souvenirs et des traits indéterminés, relativement au visage du Sauveur, quand ils parlent de sa personne sacrée ; mais il n'en est pas ainsi du peintre : quel que soit le fondement, ou solide, ou chancelant, sur lequel il s'appuie pour déterminer les traits de Notre-Seigneur, il est dans la nécessité de les déterminer avec précision, et son obligation est de le faire avec toute la justesse, au moins relative, qui est en son pouvoir. Pour nous, nous aurons atteint tout ce que nous pouvons prétendre de mieux, si, nous mettant dans les voies de la lumière, nous avons aidé à la rencontrer ceux qui la cherchent, et qui, par état, sont tenus de la chercher.

1. Quæ fuerit ille (Christus) facie nos penitus ignoremus... Nam et ipsius Dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate varietur i fingitur, quæ tamen una erat quæcumque erat. (*De Trinitate*, L. VIII, cap. IV et V, operum T. III.)

VI.

DIVERGENCE DES IMAGES DANS LA LIGNE DESCENDANTE.

On ne cherchera pas à l'aventure : l'art chrétien est en possession d'un type pour représenter le Fils de Dieu ; ce type, il le possède du jour où il est libre de se manifester sans entraves. On ne prouve point qu'il l'ait inventé, encore moins qu'il en ait emprunté l'invention à qui que ce soit ; il est probable, au contraire, qu'il le tenait des temps apostoliques, par une succession de monuments et de souvenirs; tout annonce, en un mot, que, par la conservation de ce type, les traits véritables de Notre-Seigneur Jésus-Christ sont, en partie du moins, arrivés à notre connaissance.

Nous souhaiterions que ces traits adorables nous eussent été conservés dans une parfaite intégrité, avec une authenticité plus incontestable, et qu'aucun artiste n'eût jamais cru avoir à les créer ni à leur faire subir d'autres changements que des variétés d'expressions motivées par la diversité des situations. Dieu ne nous a pas fait cette grâce, et l'Eglise n'ayant pris aucune mesure canonique pour assurer un autre résultat, il est naturel, selon le cours des choses humaines, que les traditions orales, comme les œuvres figurées, aient été sujettes à des altérations partielles.

Le type du Sauveur, dont nous voyons l'art chrétien en possession dès son origine, s'est maintenu, quant aux éléments principaux, au travers de tous les âges et dans toutes les écoles : mais de telle sorte qu'entre des milliers d'images, qui ne devraient jamais reproduire que les traits identiques d'une même personne, on ne fait souvent que découvrir un air de famille, comme entre parents de degrés éloignés. Quelquefois même la dissemblance est complète, si l'on se contente de comparer deux de ces images isolément ; il faut recourir aux intermédiaires pour constater la provenance d'un type commun. Considérant ce type commun comme la souche originaire, tous les types secondaires qui en sont dérivés nous apparaissent comme ses descendances, divisées par branches et par rameaux, de la même manière que dans une véritable généalogie. Les images du IVe et du Ve siècle, que nous qualifions de primitives, doivent cependant être considérées elle-mêmes comme à l'état de postérité, comptant plusieurs degrés de génération. Chaque génération reçoit l'impression du milieu qui la voit naître, et se modifie selon la disposition d'esprit de ses auteurs directs. Tous poursuivent dans l'image du Christ une

idée de perfection; mais les idées qu'on se fait de la perfection varient, et c'est de l'alliance de ces idées diverses avec la tradition toujours subsistante, alliance avec la puissance ou la faiblesse de l'exécution, que naissent incessamment de nouveaux rejetons. Vigoureux et féconds, ou impuissants et débiles, ils apparaissent comme faisant souches à leur tour, ou ils passent comme un accident sans conséquence, qui ne mérite pas qu'on s'y arrête.

Les cheveux et la barbe ne sont que des accessoires, lorsque le visage est bien connu; mais si vous prenez garde à la marche de l'art, par rapport à la formation et à la conservation des types, vous leur accorderez au contraire une grande importance iconographique. On détermine le caractère des cheveux et de la barbe, au moyen d'un petit nombre de dispositions très-simples. Des cheveux longs, tombants, bouclés, séparés sur le front, une barbe de longueur moyenne, légèrement aussi séparée: en voilà assez pour constituer un ensemble très-caractérisé et facile à saisir, dont le maintien est à la portée des pinceaux les plus malhabiles. Quand on considère au contraire le changement que peut apporter, dans



31

Fresque de Salamine.

le caractère d'une tête, l'inflexion d'un seul trait, on comprend quelles variétés de figures devaient d'ailleurs surgir sous la main des artistes de tous les temps et de capacités si diverses, appelés à tracer, comme de sou-

venir, les traits du Sauveur. Avec de la régularité dans les parties similaires, un ovale modérément allongé, en évitant les lignes anguleuses plus encore que les courbes trop molles, on arrive cependant, sans le secours d'un talent supérieur, à produire un résultat satisfaisant, où l'œil intérieur du fidèle supplée facilement aux défaillances du pinceau.

En réduisant à ces linéaments fondamentaux des cheveux, de la barbe et de la coupe générale du visage, le type primordial du Sauveur, on appréciera mieux les évolutions des écoles qui, les unes après les autres, le modifiant en sens inverse, en ont toujours conservé quelque chose. Ce ne sera peut-être, avec des cheveux courts, qu'un indice de leur séparation, comme dans la peinture moderne de Salamine, que nous reproduisons à la page précédente d'après la vignette donnée par M. Didron; ou, au contraire, toute trace de séparation ayant disparu, qu'une boucle qui se détachera pour flotter sur le cou; mais la valeur significative de ce trait se fera sentir par son isolement, comparé à la chevelure des autres personnages chez lesquels on n'observera rien de semblable.

Quelquefois vous verrez des détails, insignifiants à leur origine, prendre, en se transmettant, le sérieux d'une indication caractéristique. Ainsi, dans un certain nombre d'images de Notre-Seigneur, on observe une petite mèche de cheveux qui se détache sur le front au point de la séparation [1]. Il est probable que de cette particularité, minutieusement répétée, ensuite modifiée, puis comprise autrement, provient un genre de coiffure assez singulier, dont on trouve des exemples principalement dans les miniatures du XIII[e] siècle. Au lieu de se séparer en retombant, les cheveux forment sur le milieu du front comme une sorte de bourrelet, qui semble destiné à les tenir relevés, et tous les autres traits propres à caractériser le Sauveur ont disparu.

Sur de semblables limites, où il suffit d'un pas pour mettre hors de la route, on ne s'étonnera pas de rencontrer des images de Notre-Seigneur qui, avec des traits ramassés, des cheveux courts, une barbe elle-même ou trop courte ou trop longue, sans indice de séparation d'une part ni de l'autre, n'aient plus rien des signes qui devaient le faire reconnaître; mais ces écarts, arrivés à ce point, n'ont pas fait école; et, conséquence d'une déviation graduelle, loin d'annoncer qu'on ait rompu avec l'esprit traditionnel, ils attestent qu'on l'a suivi au contraire d'une manière trop aveugle.

1. Nous en donnons un exemple, pl. XI, fig. 12, d'après un ivoire du VII[e] ou VIII[e] siècle, photographié au musée Kircher, que nous rapprochons à dessein des Saintes Faces, ainsi que la peinture du *cubiculum* de Sainte-Cécile, fig. 11, pour montrer comment ces figures peuvent s'y rapporter, en visant à la parfaite régularité des traits.

La première conclusion à tirer des recherches qui précèdent, c'est que l'artiste doit prendre son type du Christ, ou, si l'on veut, combiner les éléments dont il se compose, dans les limites tracées par les traditions fixées par des descriptions écrites, ou par des monuments figurés ; il le fera, parce que c'est dans ces limites que se trouve la vérité historique, et que plus il approchera de la vérité, relativement aux traits que le Fils de Dieu s'est réellement appropriés en se faisant homme, plus il sera voisin de la notion fondamentale du beau dans les arts.

Parmi les images que nous avons passées en revue, il en est dont nous qualifions les types de « plus purs » ; si cette appréciation était fondée uniquement sur une préférence personnelle, au goût de l'un on opposerait le goût d'un autre ; mais il est à remarquer que ces images sont des plus anciennes ou de celles qui se présentent comme étant plus spécialement dans les conditions d'un portrait : il est donc, à leur égard, des présomptions toutes favorables.

La peinture du cimetière de Sainte-Domitille (fig. 2, pl. XII), celle qui réunirait le plus de titres en sa faveur, si les traits que nous en a transmis Bosio sont suffisamment exacts, laisse cependant à désirer : on voudrait le front moins anguleux, l'ovale du visage plus prononcé, la chevelure et la barbe un peu plus fournies. La figure du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre (pl. XX) procure, à certains égards, des données pour la corriger ; on lui voudrait pourtant, à elle-même, des lignes plus arrondies et un air de jeunesse dont elle s'éloigne. Non-seulement, ces corrections peuvent être proposées, comme question de sentiment et de goût, mais elles sont indiquées comme rentrant dans le fonds, commun à la majeure partie des autres monuments figurés, dignes, à des degrés divers, d'entrer en ligne de comparaison. Toutes les chances, en effet, sont de trouver le vrai dans le sens où généralement ces monuments convergent, et c'est par les points où ils s'éloignent des autres, qu'ils doivent au contraire, vraisemblablement, s'éloigner de la solution désirée.

VII.

IMAGES DU VIIIe AU XIIIe SIÈCLE.

Au IVe siècle, les traditions conservées relativement aux traits de Notre-Seigneur Jésus-Christ se présentent comme une mine précieuse, mais enfoncée au sein de la société chrétienne, riche par filons, répandant un peu de son or dans toutes les parties de l'art, mais sans exclure beaucoup de mélanges. Dans les images elles-mêmes, en petit nombre, qui semblent

avoir une filiation plus directe avec ces portraits plus anciens, dont l'existence doit être admise au moins comme une hypothèse scientifique et très-probable, le goût des artistes a laissé des traces qui ne sont pas irréprochables; on désirerait un peu plus d'ampleur dans l'ensemble, un front plus arrondi, un bas de visage tendant aussi davantage à l'ovale par l'allongement et la courbure des lignes; mais ces images ne demanderaient que de légères modifications.

Vers le VI[e] siècle, lorsque la manière dite byzantine vint à se former, on voulut manifestement atteindre le but que nous proposons, mais on le dépassa; la dureté, l'incorrection d'une décadence artistique s'en mêlant, on fit des yeux hagards là où l'on voulait une figure majestueusement ouverte; des traits tirés ou vieillis, à force de rigidité de lignes, pour obtenir de la dignité.

Pendant cette longue période de temps, qui s'écoula du VII[e] au XIV[e] siècle, au travers des variétés sans nombre de lieux et d'écoles parmi les peintres, les sculpteurs, les miniaturistes, les émailleurs, et dans les autres branches de l'art, nous confessons que de l'allongement des traits à leur plus grand raccourcissement, que de l'abondance de la chevelure aux cheveux ras, ou sous d'autres rapports encore, on rencontre tous les extrêmes. Cependant il faut reconnaître, dans la manière de concevoir la figure du Sauveur, ce quelque chose de convenu auquel nous maintenons le nom de byzantin, faute de posséder aucun autre terme qui lui soit mieux approprié.

Le mérite de ce temps-là, sous le rapport de l'art, c'est d'avoir su se maintenir dans une grande élévation d'idées : idées mûries par la réflexion, transmises et recueillies comme un patrimoine, et cependant souvent neuves, hardies, pleines de poésie, rendues dans un style approprié à leur noblesse; l'imitation naturelle, alors reléguée au rang des préoccupations secondaires, fait sentir sa défaillance jusqu'aux sommités, où elle rentrerait dans les plus hautes régions de l'art chrétien. Il est des œuvres d'un mérite supérieur, où le type du Christ est vraiment conçu avec grandeur, avec majesté; il s'en rencontre même où cette majesté devient suave; mais en général, en présence de ces compositions si pleines d'ailleurs de pensées fortes, de pensées vraies, si pleines même de style, si l'on nous demandait : — Est-ce ainsi que Notre-Seigneur s'est montré sur la terre? Est-ce ainsi que nous le verrons reparaître là-haut? — nous répondrions : — Non, ces figures ne sont pas ressemblantes, — en prenant pour terme de comparaison tout ce qui nous est revenu d'ailleurs sur la personne du Sauveur, tout ce que le cœur nous en dit.

Il faut bien en convenir, pendant le cours du moyen âge, et dès que le monde romain s'en va en ruine, l'art chrétien, dominé par

l'esprit traditionnel, bien que sans exclusion d'une vive initiative, laisse cependant s'oblitérer entre ses mains, relativement au type de Notre-Seigneur, les notions transmises par l'antiquité chrétienne. Dans l'enchaînement des traditions, chaque anneau est trop aveuglément lié à celui qui le précède, il en propage les altérations; avec plus d'étendue dans le regard, l'œil les rectifierait par la connaissance du principe. Il en résulte que les descriptions répandues par les soins de Nicéphore ou sous le nom de Lentulus sont beaucoup plus heureuses pour nous représenter le Sauveur, que les monuments figurés contemporains.

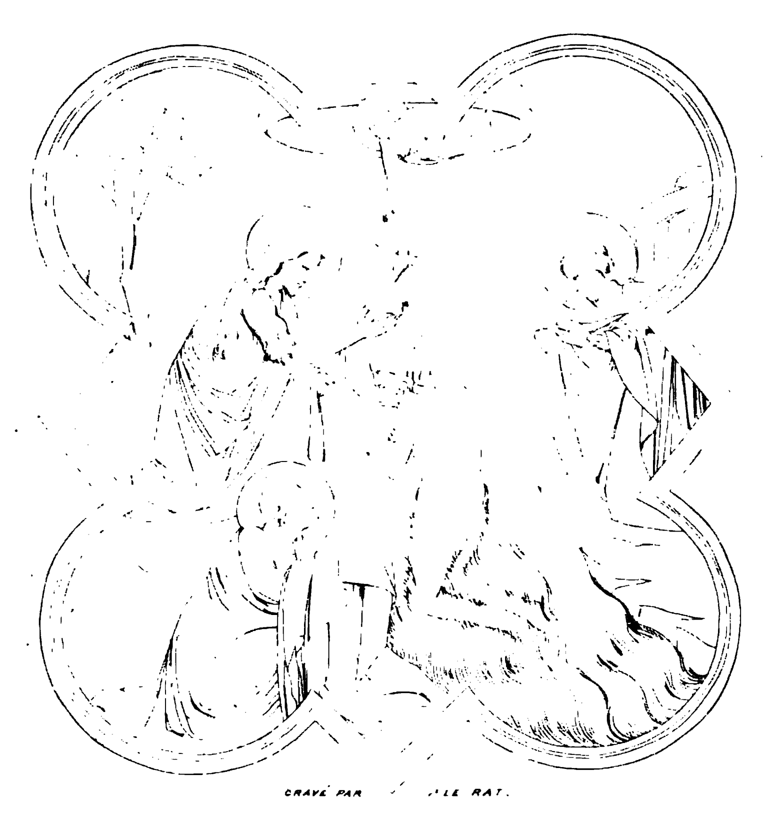
Nous arrivons au XIVe siècle; à cette époque, commence à se faire jour ce qui deviendra le mouvement moderne. Dans la peinture, les aspirations nouvelles ont en Giotto, non pas leur auteur, mais leur propagateur le plus illustre. Les tendances qui se manifestent vers l'imitation naturelle, vers l'expression des sentiments affectueux, devaient influer sur les figures du Sauveur; Giotto en assouplit les lignes trop raides, en adoucit les expressions trop sévères, et il constitue ainsi un type d'une nuance particulière. Nous ne disons pas, avec M. Raoul Rochette[1], que, dans les œuvres du rénovateur de la peinture, le type du Christ se révèle tout entier tel qu'il a prévalu dans l'art; il est plus juste de dire qu'il s'y réveille, et ne s'y réveille qu'en partie, souvent même avec un reste de rudesse plein d'incertitude. Il n'y est pas, en effet, toujours aussi bien réussi que dans l'exemple que nous en donnons (pl. XIII, [2]).

On comparera cette figure avec celle du sarcophage du IVe siècle, au musée de Latran (pl. I), avec celle de la médaille hébraïque et du buste en terre cuite publié par M. Perret (pl. XII, fig. 3, 4, époques indéterminées), et avec la tête du Christ, dans le groupe en ivoire du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre (fig. 5, XIIIe siècle); et l'on verra, par ces divers profils, que l'enchaînement traditionnel n'a jamais été rompu, nonobstant ce qu'on y remarque de différences. La même observation résulte de la comparaison des figures vues de face ou de trois quarts, que nous avons également rapprochées.

Sous les mêmes influences que Giotto, non-seulement chez ses élèves, mais parmi ses contemporains, le type du Christ est conçu d'une manière plus ou moins analogue : Simon Memmi est peut-être, de tous les peintres italiens du XIVe siècle, celui qui a su le mieux en adoucir les contours,

1. Raoul Rochette, *Types imitatifs dans l'art chrétien*, p. 30.

2. Ce *Baptême de Notre-Seigneur* fait partie des petits tableaux représentant sa *Vie* qui, destinés primitivement à orner l'armoire de la sacristie, à Santa-Croce, se voient maintenant dans la galerie de l'Académie, à Florence. On y remarquera la forme d'entonnoir donnée à l'auréole où apparaît Dieu le Père. Nous reviendrons, dans la suite, sur diverses autres particularités remarquables, offertes par ce petit tableau.



GRAVÉ PAR J. LE RAT.

BAPTÊME DE NOTRE-SEIGNEUR.

Giotto

IMP. BEILLET QUAI DE LA TOURNELLE 35

du moins dans la figure du Sauveur qui accueille sa sainte Mère, dans l'*Assomption* du Campo-Santo, à Pise. Génie moins vaste, moins répandu, moins fécond, le maître siennois n'est nullement inférieur au maître florentin pour le dessin, et il est, en quelque sorte, plus moderne que lui : non pas toutefois qu'il s'en distingue sous ce rapport, à beaucoup près autant que son ami Pétrarque, du Dante dont on se rappelle les relations intimes avec Giotto ; non pas non plus dans le sens du naturalisme, mais comme précurseur plus immédiat de l'école mystique qui brilla dans le siècle suivant.

Un trait commun à toutes ces écoles, c'est de chercher. Autrefois, on cherchait moins. Giotto avait cherché ; mais, à sa suite, sous l'autorité de son nom, et sous l'empire toujours prépondérant de l'esprit hiératique, sa manière et ses types s'étaient immobilisés à leur tour dans toute l'Italie, avec une fixité remarquable. Simon Memmi aussi avait cherché. Spécialement dans le type du Christ, qui nous occupe, on voit que, sans rompre avec les données générales consacrées par leurs devanciers immédiats, ils s'étaient efforcés de les rectifier, chacun d'une manière plus conforme à l'idée qu'il s'en faisait. Cette idée étant dans la voie de la vérité, ils se sont aussi plus ou moins rapprochés du vrai dans leurs œuvres, mais il ne paraît pas qu'ils y aient été conduits par la connaissance ou l'étude de quelques monuments propres à les ramener plus directement aux sources de la tradition.

Quelques-uns de ces monuments leur auraient été connus, ils les auraient appréciés, qu'ils eussent été encore dominés par leurs procédés artistiques, comme un fondeur l'est par son moule ; au point que, Notre-Seigneur posant en personne devant eux, la figure qu'ils en auraient tracée eût participé de cette sorte de communauté de type qui se retrouve dans tous leurs personnages, comme entre hommes d'une race distincte, sinon comme entre membres d'une famille particulière, comparés soit aux différences de figures qui existent en réalité d'une manière plus marquée entre les hommes, soit aux types d'une autre école.

VIII.

MEILLEURE CONSTITUTION DE TYPE AU XVe SIÈCLE.

C'est au xve siècle, lorsque la manière giottesque achevait de disparaître, sous l'influence d'une étude de la nature plus continue, que le type du Sauveur rentre dans les termes que nous avons considérés comme cons-

tituant son plus grand état de pureté. Il s'y renferme, non-seulement en Italie, mais aussi en Allemagne et dans les Flandres, avec une consistance qu'il n'avait jamais eue, dans l'art, au même degré.

Alors on était encore sous l'impression qui avait porté sainte Brigitte à méditer sur les traits du Sauveur, qui avait porté Nicéphore à publier ses descriptions; alors se répandait la fausse lettre de Lentulus; c'est alors que fut probablement frappée la médaille à caractères hébraïques, et qu'il faut sans doute placer l'exécution de l'admirable figure de terre cuite, publiée par M. Perret (pl. XII, fig. 4). Serait-ce le mouvement esthétique de l'art qui aurait déterminé cet appel aux traditions? serait-il la première cause des pieuses fraudes auxquelles il aurait fourni des idées et des moyens d'exécution, avant d'en favoriser l'expansion par un accueil empressé? serait-ce au contraire à des découvertes réelles dans leur principe, qu'elles soient ou non présentées sous des formes falsifiées, que serait dû l'avantage d'avoir su représenter le Fils de Dieu avec plus de vérité, ou du moins d'une manière plus satisfaisante?

Ce ne sont pas là des alternatives qui doivent s'exclure: dans une autre situation de l'art, avec une autre disposition des esprits, les fraudes eussent été doublement impossibles. On veut savoir quels étaient, au vrai, les traits adorables sous lesquels le Fils de Dieu s'est montré sur la terre : tout vient à point pour satisfaire des désirs qui ne s'étaient point encore produits, ni aussi vivement, ni avec autant de généralité; les descriptions aux sources merveilleuses surgissent, les vrais portraits se découvrent. En dehors de la vogue dont ils sont l'objet, mais par une cause commune, la preuve que les artistes obéissent à une impulsion qui leur est propre, c'est l'indécision avec laquelle on les voit poursuivre le but, quand on croirait qu'ils l'ont trouvé; ils cherchent un idéal pour la tête du Christ, mais dans les limites des données traditionnelles. Voyez le Beato Angelico, il a des figures de Christ (voir pl. XII, fig. 7) étonnantes de ressemblance... — Avec quoi? Est-ce avec les peintures primitives des cimetières de Domitille ou des Saints-Marcellin-et-Pierre [1], que nous avons considérées comme offrant, dans l'antiquité chrétienne, les types les moins altérés du Sauveur? — Les siennes leur ressemblent, mais comme s'il les avait corrigées, et comme si elles offraient quelque chose de plus pur encore; mais elles ressemblent surtout à d'autres figures écloses simultanément en d'autres parties de l'Europe, sous le pinceau de Memling, sous celui du plus ancien des Holbein [2]; en dehors de toute filiation

1. Le Christ de Masaccio (pl. XII, fig. 6), tiré des fresques du *Carmine*, à Florence, s'en approche beaucoup plus.

2. Forster, *Monum. de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 10, pl. III; p. 20.

apparente d'école commune, elles ressemblent à l'idée que nous nous faisons du Sauveur, elles ressemblent à tout ce qui nous revient des saintes Faces (voir T. I, pl. XVI, et ci-après, pl. XXII).

Que l'attention des pieux artistes en question se soit portée sur des reliques dont l'authenticité n'avait alors pour adversaires que des incrédules rares et isolés, il est permis de le supposer; la présence de la sainte Face de Véronique, portant la date de 1447, que le duc de Bavière Henri le Riche fit placer dans une peinture sur verre à Innkofen [1], vient d'autant mieux à l'appui de cette pensée, que son type est d'une beauté et d'une pureté remarquables, si on en juge par la gravure de M. Forster, et singulièrement en rapport avec le résultat que l'on obtient, en rendant, pour ainsi dire, la vie et la santé à la relique du Vatican. Une observation plus générale cependant domine la matière: on retrouve de ces sortes de représentations de la sainte Face à toutes les époques et dans toutes les parties de la chrétienté, depuis le XII[e] et le XIII[e] siècle; exécutées ordinairement à la suite d'un pèlerinage, elles se maintiennent, en moyenne, dans de meilleures conditions de types que les produits de l'art, étrangers à ces circonstances [2], mais non pas au point de s'affranchir de la manière dominante dans l'école où elles ont été exécutées : on les durcit, on les raccourcit, on étale et l'on resserre leur chevelure; on élargit ou l'on allonge la coupe de leur visage, selon que l'on attache à ces dispositions des idées de vigueur, de majesté ou de beauté, ou suivant l'imperfection ou le raffinement des procédés.

Une plus grande perfection relative, si elle est constatée dans le vitrail d'Innkofen, tient à la situation de l'art au XV[e] siècle.

En tout temps, une observation attentive démontre que le type du Christ se formule selon la mesure et l'état combinés de ces trois influences : les données traditionnelles, la direction esthétique les procédés d'atelier. Au XV[e] siècle, l'horizon des traditions s'étend, le goût s'éprend de la beauté des formes, au moment où, plus maîtresse d'elle-même, la main de l'artiste s'est rendue capable de le satisfaire par la finesse de sa touche et une habitude suffisante des combinaisons graphiques. Le naturalisme s'introduit dans l'art, mais il est naïf encore et il n'exclut pas la prédominance toujours subsistante du sentiment chrétien : partout où il se rencontre dans les mêmes conditions, vous le verrez provoquer un même genre de

1. Forster, *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 104.

2. On en voyait un exemple remarquable dans un groupe de figures en relief, faisant partie de la collection de David Wels en Angleterre, et publié dans *Encyclopedia of antiquities*, par le R. Th. Fosbroke, in-4°. London, 1825, Tom. II, planche de la page 688. La tonsure d'un *Saint Pierre*, placée au sommet antérieur de la tête, est l'indice d'une époque plus ancienne que le XIV[e] siècle.

travail sur la figure du Christ; partout l'adoucissement du contour, la régularité, la pureté noble, distinguée des traits, l'assouplissement de la barbe et des cheveux, la bonne grâce du maintien, la suavité du regard, l'harmonie pondérée de toutes les parties, quand on cherche à constituer son type sur le fond connu de la tradition, mènent à peu près au même résultat.

Quel est le peintre cependant qui, ayant conscience de son but, puisse être pleinement satisfait de son œuvre? Le Beato Angelico l'est moins qu'aucun autre: c'est lui surtout qui cherche encore, quand on croirait qu'il a trouvé. Cette figure de Christ si noblement douce, si suave, qui vous charme, il ne la trouve pas assez divine; tantôt il la rajeunit pour l'immatérialiser, tantôt il la vieillit pour lui donner plus d'énergie, et l'on voit que son âme aspire à une sublimité insaisissable.

IX.

EXAGÉRATION EN FORCE.

Le progrès réglé et contenu de l'imitation naturelle servait à porter l'art chrétien vers un genre de perfection spécial; il pouvait également maintenir à son service tout ce qu'il allait acquérir d'aisance et de force. Mais le naturalisme s'engoue du moyen au détriment du but; et non plus pour mieux faire adorer le Fils de Dieu, mais dans un intérêt de relief et de modelé, sous l'impression trop alourdie du modèle vivant, les traits du Sauveur se durcissent bientôt, se grossissent, se vieillissent, sous la main des amants trop passionnés de l'imitation naturelle. A Florence, le type d'André del Castagno (pl. XII, fig. 8)[1], par exemple, semble avoir été formé sous cette influence, combinée avec ce qu'il y eut toujours de plus sec dans la manière des peintres flamands, dont lui venait l'usage de la peinture à l'huile. Le type d'Albert Durer, formé un peu plus tard dans une autre école, à peu près sous l'empire des mêmes impulsions, a plus d'élévation; on y sent la main d'un artiste de nature supérieure, quoiqu'il soit bien déchu de dignité si on le compare aux figures observées précédemment en Flandre et en Allemagne.

Suivez cependant encore, à Florence, le mouvement de l'art : les tendances naturalistes y marchent de front avec des aspirations élevées, des affections pieuses qui ne sont pas exclusivement l'apanage d'une école mystique, constituée à part, comme donneraient lieu de le croire des

1. Cette tête provient d'un dessin original du maître, représentant une *Descente de Croix*.

classifications utiles, mais qu'il ne faut pas prendre d'une manière trop absolue. Entre ces écoles que l'on classe sous les noms de naturalistes, de mystiques, il y a pénétration réciproque, et cela tout spécialement quant au type de Notre-Seigneur : là même où il semble déchoir par le côté moral et divin, sous la trop vive préoccupation d'un relief tout physique et tout humain, vous verrez qu'il se relève, s'adoucit, se détend, tout en conservant une certaine vigueur de touche et de modelé; encore âpre et anguleux, par exemple, dans André Verrochio, le maître de Léonard de Vinci, il vient aboutir à la figure si accomplie de son illustre élève dans la *Cène* de Milan. Noble sérénité, alliée à la profondeur de l'émotion, quant à la physionomie; largeur de style et suavité de couleurs, quant aux formes : tout semble s'y trouver. Est-ce à dire que ce chef-d'œuvre lui-même pourrait tenir contre une analyse où on le mettrait minutieusement en regard de tout ce que l'on peut savoir ou imaginer des traits du Fils de Dieu ? Non ; dans ce genre de travail, la pensée peut toujours aller plus loin que la main humainement la plus habile, et la réalité à la fois humaine et divine la dépassera elle-même encore davantage.

Vous n'en demanderez pas tant à l'artiste : qu'il soulève votre âme, qu'il la soulève dans la voie du vrai ; elle a des ailes, il ne lui faut qu'un appui pour s'élever de terre ; si, dans cet appui surtout qui lui est donné, elle sent un souffle vivant, qui vibre à l'unisson avec elle, vos deux âmes monteront ensemble par delà toute combinaison de lignes et de couleurs, jusqu'à ce terme supérieur où se rencontre tout ce que le peintre a voulu dire, tout ce que vous pourriez lui demander. En vérité, il n'a pas été en son pouvoir de le mettre dans son œuvre matérielle. Pour vous, cependant, l'œuvre matérielle se lie si intimement avec les impressions qu'elle vous fait éprouver, qu'elle en acquiert la valeur, en se confondant avec elle, de même que l'âme et le corps ne font qu'un, dans la personne que vous aimez. Il en résulte que le peintre vous satisfait, là où il n'était pas satisfait de lui-même.

Le Pérugin ne chercha pas autant à élargir le type du Sauveur. Il s'efforçait de le rendre ravissant par une bénigne placidité, plutôt que de saisir les âmes en lui imprimant un cachet de grandeur; ce type se ressentit, au contraire, de ce qu'il y a de particulièrement sec et de serré dans son style, de sorte qu'on ne peut pas dire qu'il lui soit venu,— du moins directement et tout entier, — comme un héritage du Beato Angelico, lui si flexible et si moelleux. Cependant, le Pérugin étant flottant lui-même et indécis dans la manière de concevoir ce type sacré, — à tel point, nous l'avons constaté, qu'il lui a donné successivement trois formes distinctes,— le Pérugin se trouve approcher quelquefois de très-près des errements suivis par le pieux dominicain ; la tête du Christ dans la *Transfiguration*

de la salle du Change, à Pérouse, rentre sensiblement dans ces termes[1], et de même la tête que nous publions d'après le dessin original d'un *Baptême de Notre-Seigneur* (pl. XII, fig. 9).

Dans l'admirable figure de la *Dispute du Saint-Sacrement* (pl. XII, fig. 10), on retrouve ce que nous appellerions, de la part de Raphaël, le type du Pérugin corrigé d'après le Beato Angelico, et ce type développé.

Ce type est demeuré foncièrement celui de Raphaël, mais en s'élargissant, à mesure que la manière du grand artiste s'est elle-même élargie. C'est ainsi qu'on le retrouve (t. I, pl. XV) dans sa *Transfiguration* : celle-ci étant composée, non plus dans le sentiment de ravissement suave qui ferait dire, à Pérouse : *Qu'il est bon d'être ici !* mais comme pour renverser les Apôtres sous l'éclat de la majesté divine, il était dans l'ordre que la physionomie du Sauveur y prît plus de mouvement et de force; il était aussi selon la nature des artistes, que le travail opéré chez Raphaël se manifestât non-seulement dans la physionomie, mais jusque dans les traits fondamentaux qui devraient demeurer identiques dans les situations comme avec les expressions les plus diverses. C'est donc le type même du Christ et non pas seulement son expression, qui, dans le tableau de la *Transfiguration* est trempé en énergie. Dira-t-on que cette énergie est plus divine? A nous, elle nous fait l'effet d'être plus humaine, étant moins sereine, et laissant, par sa vive accentuation, moins de place au travail de l'esprit. Il est vrai que cette impression tient principalement, dans l'original, à la lourdeur des chairs poussées au rouge, dans les peintures de la dernière manière de Raphaël, contre son intention, mais probablement comme conséquence des procédés employés pour leur donner plus de relief. Dans la gravure, et surtout dans la gravure au simple trait, cette impression est moins sensible; il devient évident que Raphaël n'a pas entendu changer son type, mais seulement sa manière; et si nous insistons sur le changement néanmoins très-réel de type que l'on peut observer en passant, au Vatican, de la salle de la Signature à la galerie des tableaux, c'est précisément pour montrer combien ces changements se produisent par l'effet des modifications introduites dans la manière des artistes, sans qu'il y en ait dans l'interprétation des traditions.

Raphaël lui-même arrive à matérialiser le Christ, dans le moment où il voulait le rendre plus divin, parce qu'il se reposait trop sur des procédés matériels, pour communiquer des impressions qui demandent surtout un appel aux âmes.

1. On ne peut en juger d'après la planche XIV de notre T. I, où cette tête a été mal réussie : la tête que nous publions ici l'est beaucoup mieux; mais elles n'ont pas des traits parfaitement identiques.

Jules Romain ne manifeste aucune intention de modifier les traditions reçues de son maître; entre ses mains, le type du Sauveur (pl. XII, fig. 11)[1] n'en devient pas moins, selon la mesure de son esprit, plus matériel et plus vulgaire, en devenant plus court et plus anguleux.

X.

RÈGLES PRATIQUES POUR UN BON CHOIX DE TYPE.

Michel-Ange, qui matérialise toutes les formes, imprime du moins, par l'élévation de son âme et la puissance de son style. un cachet de grandeur à l'exubérance de force matérielle dont il se sert pour rendre des choses qui nous paraîtraient, il est vrai, plus grandes encore, si elles étaient au contraire spiritualisées. S'il ne rend pas aussi divin qu'on le souhaiterait le Christ de la Minerve, avec ses traits vigoureux et ramassés, avec son attitude menaçante, il l'élève au-dessus de l'humain par le genre d'élévation qui lui est propre; puis, ce Christ a le mérite d'être conçu d'après les données traditionnelles.

Dans le *Jugement dernier* , Michel-Ange eut la prétention de faire mieux, en achevant de se dégager comme d'un vêtement incommode, de tout ce qui lui venait de la tradition; il entreprit ce qu'aucun autre artiste de grand nom n'a jamais fait, de représenter Notre-Seigneur Jésus-Christ par un type de sa seule invention : il n'a pas été heureux, il ne pouvait pas l'être. Il a fallu de nos jours un singulier oubli des principes, en fait de bon sens et en fait de bon goût, pour qu'un homme pourvu de l'un et de l'autre. comme l'était Emeric David, ait convié en quelque sorte les artistes à ouvrir un concours, pour imaginer une nouvelle manière de représenter le Fils de Dieu. Quand il n'y aurait aucune chance, en puisant aux sources traditionnelles, d'en retirer quelques traces des traits qu'il s'est véritablement appropriés, comment ne pas traiter d'outrecuidance le mépris d'un travail poursuivi, dans une direction commune, par dix-huit cents ans d'art chrétien, pour obtenir un résultat qu'on se

1. Cette figure de Jules Romain est tirée du tableau de la *Flagellation*, qui se trouve dans la sacristie de l'église Sainte-Praxède, à Rome. Nous avons placé en regard, fig. 12, une tête de Christ d'Overbeck, pour montrer comment celui-ci est revenu, sous ce rapport, à l'imitation du Beato Angelico, fig. 7, tandis que Jules Romain se rapproche des types adoptés par André del Castagno, fig. 8, et par Masaccio, fig. 6.

flatterait de rendre meilleur par l'effet isolé d'une misérable imagination! Une voie est ouverte : elle sera bien plus sûre pour le commun des artistes, elle soulèvera bien plus haut les génies vraiment supérieurs. Remontez à toutes les sources des heureuses inspirations. Toutes les chances de trouver le vrai sont dans le sens où généralement les monuments convergent, et c'est, au contraire, par les points ou ils s'éloignent les uns des autres, qu'ils doivent vraisemblablement s'éloigner de la solution désirée.

Nous avons dû nous défendre de prendre notre goût pour principale règle de nos jugements; il ne nous appartient pas, surtout, de nous en servir pour juger en dernier ressort : mais, en pareille matière, le goût est loin d'être incompétent. Après avoir affirmé que la connaissance intégrale et certaine des véritables traits du Sauveur nous donnerait en principe et *à priori* la notion normale du beau dans les formes humaines, nous devons admettre la réciprocité, et dire que le goût, s'il était absolument ce qu'il doit être, c'est-à-dire le sentiment adéquat du beau, nous conduirait, sans restriction, droit au but. Dans la question dont il s'agit, il distinguerait sûrement,—entre diverses images qui, chacune, avec plus ou moins de mélange et d'altération, ont conservé quelque chose des traits de leur divin modèle, — quelle est celle qui doit être préférée, sous quels rapports elle doit l'être, sous quels rapports aussi ses concurrentes lui seraient préférables, et doivent servir à la rectifier. Nous revenons ainsi au vrai par la voie du beau; si nous recourons, au contraire, aux considérations historiques et aux inductions, c'est pour arriver au beau par la voie du vrai : dans toutes ces éventualités, le but est identique.

N'écouter, cependant, en morale, que sa seule conscience, en matière de beau, que son goût personnel, serait également téméraire. D'ailleurs, le goût n'est pas une faculté qui invente : il discerne, il règle, il conduit. De diverses images procédant d'un même type, il pourra tirer tout ce qu'elles ont séparément de traditionnellement vrai, en saisissant ce qui s'harmonise, ce qui discorde dans leurs proportions, et en dégager une meilleure association de leurs éléments constitutifs. Nous ne lui demandons pas de retrouver ce que les unes et les autres auraient laissé échapper... Une note de moins, cependant, et tous les accords seront troublés.

Vienne l'inspiration, elle pourra ce que le goût et les inductions logiques ne pourraient pas; mais il faut se garder des inspirations illusoires, à l'égal des fausses prophéties. Ne livrez pas à l'aventure les dons du génie, faites qu'il soit ce qu'il doit être, un bon sens supérieur, et qu'il montre sa supériorité en s'élevant sur les appuis qu'il sait prendre.

Les monuments primitifs, historiquement connus, nous ont transmis,

très-probablement, quelque chose des traits du Sauveur, mais aucun ne nous les donne avec une parfaite ressemblance; en les corrigeant, les complétant les uns par les autres, d'après certaines inductions logiques, surtout avec un vrai sentiment du beau pour guide, on pourra approcher, de plus en plus, de la réalité; l'inspiration, non contente de marcher, prenant son vol dans la voie du beau, pourra reconquérir jusqu'à des notions perdues; elle saisira quelques-unes de ces touches délicates qui, pour la perfection d'un visage, sont tout, et ne paraissent rien; elle le fera sans risque de s'égarer, si, en se jetant dans la haute mer de l'imagination, elle ne perd pas de vue la terre ferme et le phare des notions acquises.

Par leurs efforts combinés, la science, le goût, le génie, arriveront-ils enfin à représenter le Fils de Dieu fait homme, tel qu'il fut, tel qu'il est... arriveront-ils à rien imaginer qui le vaille? Jamais! Il y a une disproportion radicale entre les moyens et le but, et le plus grand des artistes sera le plus pénétré de son impuissance.

Il n'y a que Dieu qui puisse se comprendre. Jésus-Christ seul est capable de convenablement se peindre. Ne l'aurait-il pas fait? On le dit! Nous avons sondé les traditions qui le rapportent. Observons l'état des images sur lesquelles ces traditions reposent, ne nous laissons pas rebuter par leur défaut d'éclat : l'or enfoui ne brille pas, et le minerai qui le contient demeure d'un aspect peu séduisant, s'il n'est purgé de ses scories; les moindres filons des traits du Sauveur ont, pour le chrétien, au seul point de vue de l'art, bien plus de prix que l'or le plus pur!

Si donc vous n'avez pas trop fléchi sous les méticuleuses préventions de la critique moderne, allez droit aux images qui, avec l'approbation de l'Église, se vénèrent en divers sanctuaires, comme formées miraculeusement au contact de la personne même de Notre-Seigneur, et, à défaut des originaux, si vous ne pouvez ou les aborder ou les distinguer, ne négligez pas les copies qui en proviennent plus ou moins directement : vous reconnaîtrez bientôt, tout au moins, que les traits combinés dans ces conditions, l'ont été d'après les idées les plus élevées et les plus pures. Eessayez vous-même alors de vous former l'idée de la beauté virile la plus accomplie : concevez une figure où la rectitude et la fermeté des lignes s'associent sans mollesse, comme sans sécheresse, aux contours les mieux assouplis; concevez une régularité, un équilibre parfait des traits : ces traits s'allongeant avec le caractère de la distinction, s'ouvrant avec celui de la bonté, dans une incomparable majesté. Le charme de cette figure n'en exclura pas la force, une force qui soit de la puissance : la puissance de l'esprit commandant la matière; jamais aucune impression du dehors, jamais aucune émotion du dedans ne troubla la sérénité de ce noble front,

jamais aucune passion ne contracta avec excès ces muscles divins; une inflexion du regard témoigne de ce qu'il veut : s'il souffre, c'est qu'il le veut; s'il commande, tout obéit au mouvement de ses yeux; s'il condamne, tout fléchit.

Que ces pensées deviennent la méditation des artistes, et nous ne verrons plus de ces Christs épais et anguleux, sous prétexte de largeur de style et de vérité anatomique; de ces Christs tendus et compassés, s'ils prétendent à la distinction; de ces Christs affadis, s'ils veulent être tendres; de ces Christs incultes qui veulent sembler populaires.

O mon Sauveur, efforçons-nous de vous voir tel que vous êtes, toujours bon, toujours digne, toujours condescendant, toujours juste, toujours le maître : maître de la mort quand vous la subissez, maître de la vie quand vous la reprenez, toujours le maître de vous-même, et toujours notre maître. Le caractère d'un homme, voilà ce qu'il faut rendre dans son type : le type du Sauveur, que nous avons essayé de préconiser, est la plus juste expression de son caractère qu'il soit possible de concevoir. L'artiste chrétien, vraiment digne de ce nom, doit l'affectionner, le méditer, le cultiver, comme le fondement de son art; et, tout en demeurant persuadé que nul pinceau humain ne saurait approcher de la vérité, quand il s'agit de représenter le Fils de Dieu tel qu'il fut sur la terre, tel qu'il est dans le Ciel, tel qu'il paraîtra au grand jour des manifestations, il fera, d'ailleurs, en agissant sur les yeux du corps, mais encore plus sur les yeux de l'âme, tout ce qui se peut ici-bas, pour donner l'idée de ces traits humains dans leur réalité, divins dans leur sublimité.

ÉTUDE VIII.

VÊTEMENTS, ATTRIBUTS ET EMBLÈMES DU CHRIST.

I.

VÊTEMENTS DU CHRIST.

Notre-Seigneur Jésus-Christ s'est toujours montré parfait en toutes choses, avec le mode de perfection le mieux approprié à chacune des situations où il lui a plu de se trouver. Il n'a pas eu alors la perfection seulement qui convient à un Dieu, mais plus spécialement la perfection qui convient à un homme, eu égard au milieu social où il se trouve et au rôle qu'il doit y remplir ; ou plutôt il se sert de sa perfection divine pour apprécier jusque dans les moindres détails, l'attitude, la tenue, le regard, le langage, les mieux appropriés à chaque circonstance et s'y conformer : si bien qu'il n'y avait rien dans les particularités de sa vie, dans sa démarche, dans le port de ses vêtements, qui ne dût nous ravir d'admiration, si nous savions en distinguer l'extrême convenance et l'exquis à propos.

De race royale, mais pauvre, vivant obscurément jusqu'au jour où il se fit connaître par ses prédications et ses miracles, il devait avoir dans tout son extérieur autant de noblesse que de simplicité, et le peintre appelé à le représenter doit en exclure la singularité autant que la recherche. Notre-Seigneur devait porter des vêtements usités pour la forme et la couleur parmi les populations de la Galilée, au milieu desquelles il vivait : l'important pour nous, néanmoins, n'est pas de savoir à la rigueur quel était alors le costume porté à Nazareth et sur les bords du lac de Tibériade; il nous suffit d'adopter comme vraisemblable et pleine de convenance la manière de se vêtir qui, dans sa simplicité primitive, réunit le mieux les conditions du goût et de la noblesse, par l'emploi de la tunique et du manteau.

Il y a des teintures si usuelles qu'il ne saurait s'y attacher aucune idée de luxe. Que le Sauveur, cependant, n'ait jamais porté que des tissus de laine laissés dans leur teinte naturelle : cette supposition sourit à la pensée chrétienne; qu'il l'ait pu faire sans se singulariser, tout ce que l'on sait des usages juifs à cette époque autorise à le croire. Le séraphique saint François, lorsque, épousant la sainte pauvreté, il adopta pour son vêtement de noce le brun naturel de la laine, eut la pensée, selon les nombreuses familles de ses disciples qui ont conservé toute la rigueur de son observance, d'imiter aussi en ce point Jésus qu'il voulait en tout prendre pour modèle. Cependant il y a de plus fortes raisons en faveur du blanc : sans exclure la simplicité d'une vie pauvre, le blanc était plus en rapport avec la dignité que le Fils de Dieu ne voulait pas totalement laisser ignorer. L'usage habituel de ce blanc mat ne préjudicierait en rien à ce qu'il y eut d'extraordinaire dans la blancheur de neige que prirent ses vêtements lors de la Transfiguration. La robe blanche dont Hérode le couvrit par dérision, s'en serait aussi distinguée, dans un sens opposé, par quelque particularité exceptionnelle.

Quoi qu'il en soit, dans l'art chrétien, l'usage s'est généralement répandu de colorer de diverses nuances les vêtements du Sauveur, sans qu'on y voie d'autres motifs que le côté décoratif qui appartient presque toujours, plus ou moins, à la peinture chrétienne. L'art moderne est devenu plus exigeant encore pour les besoins de son coloris que le moyen âge avec la naïveté de ses vives couleurs, et nous ne prétendons point qu'il n'y ait aucune concession à faire à une pratique fondée sur de pareils motifs ; seulement nous conseillerons d'éviter toute bigarrure. Plus généralement, la tunique du Sauveur est rouge sous un manteau bleu; ces deux couleurs sont ainsi employées dans le psautier de saint Louis; le Beato Angelico les adopte avec la fraîche limpidité de ses teintes; les modernes se servent avantageusement des nuances assombries auxquelles ils les font passer pour les besoins de leur clair-obscur. Qu'on s'en tienne à ces deux couleurs : l'œil s'y est tellement accoutumé, qu'elles rentrent par le fait dans les conditions de simplicité qui conviennent au Sauveur pendant son passage ici-bas. On ne saurait blâmer cependant ceux qui, voulant se rapprocher des vraisemblances historiques, essaieraient de lui attribuer une tunique et un manteau de la laine blanche qui sert encore de vêtement fondamental à son vicaire sur la terre.

Le chef visible de l'Église, il est vrai, toutes les fois qu'il exerce quelques fonctions de son ministère, recouvre sa robe habituelle de somptueux ornements. L'iconographie chrétienne, de son côté, justifie l'emploi des vêtements sacerdotaux dont l'on peut revêtir Jésus-Christ dans la

gloire, mais alors on les emploie à titre d'attribut, et non plus comme de simples vêtements.

C'est avec raison que Notre-Seigneur, en des circonstances particulières et surtout après sa Résurrection, est représenté avec des vêtements plus riches. Nous possédons une miniature du xv[e] siècle, où, dans la scène de la distribution de son corps à ses apôtres, lors de l'institution de son divin Sacrement, il est revêtu d'une robe de drap d'or. Il ne serait pas impossible, en effet, qu'il ait voulu donner un modèle que devaient plus tard imiter les prêtres dans la célébration des mêmes mystères, sinon quant à la forme des ornements sacerdotaux, du moins quant à l'éclat exceptionnel qu'ils devaient avoir pour se mettre en rapport avec un acte aussi divin. On peut supposer avec plus de vraisemblance que, dans cette occasion, il arriva quelque chose d'analogue à ce qui s'était passé sur le Thabor, où, sans changer de vêtements, il voulut que ceux qu'il portait prissent une blancheur inaccoutumée et s'illuminassent d'une splendeur extraordinaire; et comme l'éclat de l'or est parfaitement adapté à la circonstance, l'artiste rend une idée vraie en se servant d'une robe d'or : il la rendrait également, en répandant des reflets dorés, en brochant, en bordant avec des ornements du précieux métal, sur leur fond ordinaire, les vêtements du divin sacrificateur.

A Jésus ressuscité, le blanc convient mieux, et non plus le blanc naturel d'une étoffe de laine, mais un blanc véritablement céleste. Assurément, on ne saurait blâmer les artistes qui, alors même, ont conservé au Sauveur le rouge et le bleu de ses vêtements habituels, surtout lorsque ces couleurs prennent elles-mêmes les teintes douces et toutes célestes que leur a données le Beato Angelico, spécialement dans le *Couronnement de la Vierge* du Louvre. Mais le blanc est, préférablement à toute autre, la couleur de la circonstance : on peut l'iriser pour en relever l'effet, ou, si l'on veut, le semer de fleurons d'or, comme l'a fait Raphaël dans le carton de la *Tradition des clefs* d'Hamptoncourt; nous ne dirons plus dans cette circonstance qu'il soit broché, car nous entendons que Jésus paraisse alors comme vêtu de la main des Anges plutôt que par aucun travail humain.

Dans ce tableau, le vêtement du Christ n'est plus ni une tunique, ni un manteau, mais une ample pièce d'étoffe qui en tient lieu, se drapant autour de son corps, de manière à laisser un bras et une épaule entièrement nus. Dans la fresque de Saint-Sever à Pérouse, comme dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, Raphaël a employé de même pour tout vêtement une pièce d'étoffe analogue, avec cette différence que Notre-Seigneur étant assis, l'a laissée retomber sur ses genoux, de telle sorte que la partie

supérieure du corps est entièrement à nu. Cette draperie alors est censée n'être plus que le linceul de son ensevelissement, qu'il a emporté avec lui comme une dépouille de la mort et un trophée.

Le vitrail de la *Passion*, à Bourges[1], dans la scène de la *Résurrection* qui le couronne, est le plus ancien monument où nous ayons ainsi observé que le Christ ressuscité fût incomplétement vêtu. Il ne porte de même qu'une draperie qui lui laisse la poitrine à découvert, dans le tympan de beaucoup de nos cathédrales où il est représenté en *Souverain Juge*, à Amiens, à Poitiers, par exemple. Jusqu'alors, son état de gloire avait dû paraître un motif de plus pour lui attribuer la tunique et le manteau, constituant un vêtement complet. Il les conserve à Bourges dans la verrière de la *Nouvelle Alliance;* de même à Tours, au Mans, et on les retrouve bien postérieurement dans les *Résurrections* de Giotto au XIVe siècle, du Beato Angelico au XVe.

Dans le vitrail de la *Passion* dont nous parlons, la draperie n'est pas blanche, elle est violette; nous n'en sommes pas moins persuadé que cette manière de représenter le Sauveur tient à un souvenir de son ensevelissement et de la mort dont il a triomphé: dans un vitrail surtout, la couleur pouvait facilement et légitimement être déterminée par un motif de décoration. Dans les temps modernes, où le fait de la sortie du tombeau prend un tour dramatique, il ne saurait, dans tous les cas, y avoir de doute que la draperie qui vole au vent, autour du corps du Sauveur, ne soit son linceul.

Ailleurs, le Sauveur ressuscité est drapé d'une toute autre manière, qui laisse encore à nu une grande partie de son corps, en souvenir de la mort dont il a triomphé ; il porte un véritable manteau, sorte de chlamyde, et non plus le pallium jeté sur ses épaules, et c'est la poitrine qui demeure découverte. Ce manteau s'agrafe quelquefois sous le cou ; on en trouve un exemple dans les *Heures* de Simon Vostre. Dans une miniature de la *Légende Dorée*, de la bibliothèque nationale (Fr. 244), dont nous avons déjà plusieurs fois parlé, un manteau analogue est disposé de telle sorte que, comme il ne suffisait pas par lui-même aux besoins de la décence, le peintre a laissé subsister le voile roulé autour des reins, qui n'est ordinairement employé que sur la croix et dans la scène de la Flagellation. Ce souvenir de la Passion porte à remarquer que ce vêtement rouge, à bordure et reflets dorés, vrai manteau de gloire, semble exprimer une pensée de réparation, en rappelant le lambeau de pourpre dérisoire dont le divin Triomphateur s'était laissé revêtir au jour de ses humiliations.

1. Cahier et Martin, *Vit. de Bourges*, pl. VIII.

Lorsque Notre-Seigneur apparut, soit à Madeleine, soit aux disciples d'Emmaüs, sous un déguisement, leur illusion vint plutôt de l'appesantissement de leurs yeux que d'aucun aspect et d'aucun vêtement dont il se fût servi pour se dissimuler. Cependant il est juste de rappeler les impressions qu'il fit sur eux, au moins en supprimant tout ce qui, par son éclat, les eût avertis qu'ils ne parlaient pas à un homme ordinaire. Quant aux vêtements de circonstance, qui peuvent d'ailleurs, dans celle-ci ou en d'autres, lui être attribués, nous nous en occuperons plus convenablement à propos de chacun des sujets correspondants.

Il est admis, en iconographie chrétienne, que le Christ, comme toutes les figures divines, doit toujours avoir les pieds nus : on le fait eu égard à la signification qui s'attache à cette nudité, car, en réalité, Notre-Seigneur a porté des chaussures, probablement des sandales; on ne concevrait pas autrement comment saint Jean-Baptiste aurait déclaré qu'il n'était pas digne d'en délier les cordons. En fait, il est difficile d'admettre qu'il eût marché toujours les pieds absolument nus, sans s'exposer à l'apparence de singularité qu'il voulait éviter.

Quant à la tête, à l'exception de quelques scènes du voyage d'Emmaüs et du *Noli me tangere*, sur lesquelles il est entendu que nous reviendrons, on la lui tient découverte toutes les fois qu'on le fait agir pendant le cours de sa vie mortelle, ou du temps qu'il passa sur la terre après sa résurrection.

Il ne voulut pas prendre possession publique, pendant son passage ici-bas, des dignités qui lui appartiennent : il n'y a donc pas lieu de lui ceindre la tête des insignes qui les représentent, sinon quand on sort de la région des faits pour s'élever dans celle des idées, et, alors, ces insignes rentrent dans la classe des attributs dont nous allons parler.

II.

ATTRIBUTS DU CHRIST.

A Jésus-Christ appartient tout pouvoir et tout honneur; toute créature doit fléchir le genou devant lui, au ciel, sur la terre et dans les enfers ; il est le Roi des rois, le Seigneur des seigneurs, l'Empereur de l'univers, le Pontife éternel et suprême. En conséquence, les insignes de toutes les plus hautes dignités religieuses et sociales lui appartiennent en propre, et peuvent lui être donnés comme attributs. Du moment qu'un objet, sortant de son rôle vulgaire, est élevé, par la pensée et l'usage, à

une signification de ce genre, aussitôt le Fils de Dieu en prend possession pour lui-même, et ce n'est plus qu'à titre de délégation qu'il permet d'en revêtir les princes des peuples et les premiers des pontifes.

Ces insignes rentrent dans trois catégories, selon qu'ils sont portés sur la tête, à la main ou sur les épaules : la couronne, le sceptre et le manteau royal leur servent de types. Effectivement, lors de sa Passion, Jésus reçut dérisoirement une couronne d'épines, un sceptre de roseau et un manteau de vieille écarlate ; et l'artiste chrétien, en lui rendant les attributs bien réels d'une dignité qu'il possède par excellence, répare, à sa manière, les outrages auxquels le Sauveur du monde a bien voulu s'assujettir.

La couronne est le plus répandu et le plus universellement compris de tous ces insignes. Notre-Seigneur, dès lors qu'il est représenté dans la gloire, en possession, par conséquent, de la royauté, semblerait devoir être toujours couronné ; mais l'essentiel, dans cette circonstance, c'est de maintenir le trait commun à toutes les représentations du Sauveur : le nimbe crucifère, c'est-à-dire la couronne de la sainteté, et de la sainteté divine. Cette couronne supplée à toutes les autres, elle ne les exclut pas cependant ; et ceux-là ont encore agi selon les saines données iconographiques, qui ont ceint du bandeau royal le Christ, souverain Roi, souverain Juge.

Il est arrivé plus souvent, au XIIe et au XIIIe siècles, mais peu hors de ces limites de date, que Notre-Seigneur ait été royalement couronné sur la croix. On était bien fondé à l'honorer ainsi, quand on représentait le crucifiement avec une idée de victoire, et la croix comme un trône, sur lequel Notre-Seigneur a commencé de régner. La couronne usitée alors est la couronne royale, comme exprimant une idée absolue de souveraineté ; mais si, avec une certaine redondance, on considérait la couronne impériale comme exprimant la pensée d'une domination supérieure, ce serait cette couronne que le Christ devrait porter.

Sur la croix principalement, la pensée de substituer à la couronne dérisoire dont d'impitoyables bourreaux avaient fait un instrument de cruelles tortures, l'insigne d'une royauté très-réelle, paraît avoir dirigé les mains chrétiennes des artistes du moyen âge ; il est plus évident encore que des mains non moins bien inspirées, au IVe ou Ve siècle, se sont proposé une substitution analogue, sur le sarcophage du musée de Latran (pl. IV), où un soldat de Pilate, lui-même transformé, suspend sur la tête du Christ une couronne de fleurs et de feuillages, dans une pensée manifeste de victoire.

La couronne, sur la tête de Notre-Seigneur, prend encore d'autres formes :

mais depuis le moyen âge, c'est toujours avec une idée de supériorité ou de souveraineté.

Jésus-Christ a non moins le droit de porter la tiare du pontife que la couronne du roi, quoique cet insigne appartienne plus particulièrement à Dieu le Père, quand on veut insister sur la distinction des Personnes, par la raison qu'il s'applique à la plénitude de juridiction, et non à l'office du sacrificateur. L'application qu'on peut faire au Fils de Dieu, de tous les ornements sacerdotaux, ne souffre d'ailleurs aucune restriction; cependant pour éviter la confusion, ils ne lui ont pas été tous également appliqués. La longue robe sans manches des crucifix primitifs a été prise pour le colobium, qui devint particulier aux diacres, et il est probable que ce n'est pas sans quelque réminiscence d'un caractère sacré que ce vêtement a été choisi dans cette circonstance. Nous publierons une miniature des *Emblemata Biblica*, où Jésus-Christ crucifié porte franchement la chasuble. Dans divers monuments du moyen âge, il paraît bien qu'on a voulu, en le représentant dans la gloire, le revêtir de la chape ecclésiastique ; mais cette intention n'est pas toujours très-évidente, cet ornement sacerdotal et le manteau royal, vu les formes qu'on leur attribue, pouvant facilement se confondre. Le manteau jeté sur les épaules de Notre-Seigneur et laissant voir sa poitrine nue peut revenir à l'une ou à l'autre de ces catégories; celui qui enveloppe tout à la fois les trois Personnes divines, ou seulement le Père et le Fils, serait plutôt une chape. On voit aussi sur les épaules de Notre-Seigneur, le pallium, l'étole; on se rappelle que l'étole le distingue dans la miniature de la *Cité de Dieu*, où le Père, à son tour, se distingue par le globe qu'il porte à la main (ci-dessus, p. 193).

Dans d'autres circonstances, on mettra très-convenablement ce globe aussi entre les mains du Sauveur; mais nous avons considéré comme admis par la pratique de l'iconographie, qu'il est surtout propre au Père. Comme il s'agit d'un mode de langage réglé lui-même par l'usage, il arrive que le sceptre, dont la signification diffère peu de celle du globe, est au contraire plus souvent approprié au Fils. Il n'est pas sans exemple même qu'on le lui ait fait porter jusque sur la croix.

La croix elle-même, tenue à la main, semble devoir être, parmi les Personnes divines, tellement propre au Fils, qu'on ne s'explique pas tout d'abord comment au contraire la miniature de la bibliothèque de Chartres, publiée par M. Didron[1], l'attribue à Dieu le Père; mais cette miniature se rapporte au premier verset du psaume *Dixit Dominus ;* elle représente Dieu le Père, invitant son divin Fils à s'asseoir à sa droite : cette croix, c'est donc le signe de la puissance divine, *virgam virtutis tuæ*, que

1. Didron, *Hist. de Dieu* (*Icon. chrét.*), p. 220.

le Père ne tient que pour le remettre entre les mains du souverain dominateur associé à sa puissance éternelle.


32
Verge de Moïse[1] en forme de croix.

Une verge comme celle de Moïse est souvent mise dans les mains du Sauveur, sur les anciens sarcophages, comme signe de la puissance qui lui fait accomplir ses miracles; elle passe par délégation dans les mains de saint Pierre. Des monuments postérieurs nous montrent la croix portée par Notre-Seigneur, en de semblables circonstances; et, pour confirmer l'ensemble des idées qui roulent sur un même fond sous ces différentes formes, nous voyons, entre les mains de Moïse lui-même, la verge prendre la forme de croix, au moment où il l'étend sur les eaux de la mer Rouge, qui engloutissent Pharaon.

Tous ces différents attributs appartiennent à Notre-Seigneur Jésus-Christ, pour exprimer ou sa puissance ou ses victoires. C'est aussi à lui, avons-nous dit, que le livre convient par excellence. Il lui convient et il lui a été donné plus spécialement qu'au Père, car Jésus-Christ est le Verbe et la sagesse du Père.

Le livre lui appartient, non moins en propre, soit qu'on le considère comme représentant l'Évangile qui contient son histoire et sa doctrine, ou comme représentant le livre scellé que, divin Agneau, il a seul le pouvoir d'ouvrir. Ou plutôt, nous le répétons, le livre entre ses mains résume toutes ces significations, et la nature du sujet, la composition disent quelle est celle sur laquelle on doit principalement faire reposer son attention.

Pour peu qu'on élève la signification de cet attribut, on doit dire, plus encore que des insignes de dignité supérieure, qu'il a seul le droit absolu de le porter, et les Saints, auxquels on l'applique après lui, y participent parce qu'ils suivent ses traces; ils s'assimilent, en quelque sorte, à ce divin Sauveur.

1. Miniature de la Bibl. du Vatican.

III.

L'AGNEAU.

Après les insignes qui servent à caractériser l'Homme-Dieu, viennent, dans un ordre d'idées voisin, les emblèmes qui peuvent servir à le représenter. Le livre lui-même, dont nous venons de parler, est un emblème de cette sorte, jusqu'à un certain point : on dit de Notre-Seigneur qu'il est un livre, et on laisserait une lacune dans l'étude de l'iconographie chrétienne, si on ne rendait pas compte de la mesure dans laquelle elle peut rendre de semblables métaphores. Mais il est juste d'attacher, parmi ces figures, une bien plus grande importance aux emblèmes vivants.

L'emblème par excellence du Sauveur, c'est l'agneau. L'agneau a servi et il a droit de servir à le personnifier. Sur ce point, il n'y a pas lieu à la moindre hésitation : l'Agneau pascal était sa figure; Isaïe l'a comparé à un agneau, saint Jean-Baptiste l'a désigné sous ce nom, lorsque le moment fut venu de lui rendre un solennel témoignage. Nous ne saurions affirmer que Notre-Seigneur ait été représenté sous la figure de l'agneau, dès le premier âge de l'art chrétien. On observe dans les planches de Bosio, ici deux figures d'agneau ou de brebis, répétées et accostées du bâton et du vase pastoraux [1] : nous ne savons si c'est le pasteur, ou si des brebis du troupeau sont ainsi représentées; là, deux figures aussi répétées, qui représentent bien certainement l'Agneau divin, car elles sont accostées de la croix [2]; mais cette croix même semble l'indice d'une époque moins ancienne. Nous ne connaissons ensuite, parmi les peintures des Catacombes, d'autre exemple certain de la représentation de ce divin Agneau, que celui du cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre, qui est du v[e] siècle (pl. xx). Il nous paraît aujourd'hui que les exemples antérieurs, — le fond de verre du musée chrétien au Vatican, publié d'abord par Buonarotti, et la pierre sépulcrale gravée, qui a été reproduite par Marangoni. — ne remontent pas au delà du iv[e] siècle. Mais, à cette époque, il est constant que cette représentation était en pleine vigueur : de nombreux sarcophages et les témoignages de saint Paulin viennent l'attester. Quel que soit le laisser-aller des formes, il n'est plus possible, — vu la position centrale de l'Agneau divin, — de le confondre sur ces monuments avec les brebis qui l'entourent. D'ailleurs, le plus souvent il est élevé sur la montagne

1. *Roma sotterranea*, p. 249.
2. *Id.*, p. 307.

d'où coulent les quatre fleuves évangéliques; très-promptement il est nimbé. Sa tête est surmontée d'une croix ou du *chrisme;* quelquefois il réunit plusieurs de ces signes de distinction. Sur le sarcophage de Milan, publié d'abord par Allegranza[1], on n'en retrouve plus aucun; mais, outre sa position centrale, il se fait remarquer par la supériorité de ses dimensions.

Sur le sarcophage de Junius Bassus, qui se trouve près de la *Confession* de saint Pierre, dans les cryptes de la basilique, par une singularité dont nous ne connaissons pas d'autre exemple, l'Agneau est mis en action dans quelques-unes des scènes dont la représentation est le plus habituelle sur cette sorte de monuments : ainsi il multiplie les pains, il ressuscite Lazare[2], les autres personnages étant ainsi transformés eux-mêmes en brebis. Cette manière d'associer l'Agneau et les brebis rappelle d'ailleurs les expressions de la prose pascale, *Agnus redimit oves*, et la mise en action de l'Agneau est conforme au langage de l'Apocalypse, où l'Agneau ouvre le livre sacré, où il est dit qu'il faut se garder de la colère de l'Agneau.



33

Agneau triomphant. (Musée de Cluny, XVIII[e] siècle[3].)

Néanmoins, c'est bien l'idée même de victime qui domine habituellement dans la figure de l'Agneau; mais cette victime a triomphé par la

1. *Spiegazione sopra sacri mon. di Milano*, in-4°, 1757, pl. VI.

2. Dans les sujets du *Sacrifice d'Abraham* et du *Rocher frappé par Moïse*, les personnages sont aussi transformés en agneau ou en brebis, pour dire qu'ils sont la figure du divin Agneau : Abraham, comme sacrificateur; Isaac, comme victime ; Moïse, comme figure de saint Pierre, le délégué et le représentant du Sauveur.

3. Cet Agneau, gravé au trait sur une plaque de cuivre découpée à jour (n° 1338), est

vertu même de son sacrifice; elle a été immolée, mais c'est vivante qu'elle dispense les fruits de sa mort. Comme victime triomphante, l'Agneau est représenté debout, et c'est avec cette pensée que, plus tard, on lui a donné à soutenir une croix pavoisée, tandis que l'idée plus spéciale de l'efficacité de son caractère de victime et du prix de son sang se manifeste quand, ouvrant le côté de l'Agneau, on en fait jaillir dans un calice ce sang régénérateur.

Dans la représentation abrégée de l'Apocalypse, qui fut adoptée, en un certain nombre d'anciennes basiliques, comme un type propre à figurer au sommet de l'arc triomphal, l'Agneau est bien couché au-dessus du livre aux sept sceaux; mais il s'y montre plein de vie comme sur un trône, qui est en même temps l'autel du sacrifice, les quatre animaux lui faisant cortége, les sept flambeaux répandant autour de lui leurs splendeurs, les vingt-quatre vieillards étant là, pour l'acclamer et lui présenter des couronnes (T. I, pl. IV).

Aux époques où les chrétiens n'avaient pu encore se résoudre à représenter le Sauveur attaché à la croix, l'Agneau tint d'abord lieu de cette représentation, exprimant, sous une forme figurée, les mêmes pensées : si bien que les premiers crucifix sont, comme la représentation de l'Agneau lui-même, conçus avec une idée de triomphe. Le concile *in Trullo* porta un décret pour faire disparaître l'emblème, voulant qu'on lui substituât ce qu'il signifiait, c'est-à-dire l'image même du Sauveur crucifié. Ce concile n'ayant pas été confirmé par le Saint-Siége, fut sans autorité, et son décret n'eut probablement aucune influence sur la marche de l'iconographie chrétienne; mais il manifeste la disposition des esprits au VIIIe siècle. Déjà précédemment, la figure de l'agneau et l'image du crucifix étaient employées parallèlement; ce parallélisme continua; il s'affirme sur la croix de Velletri, où sont représentés sur une face le Sauveur crucifié, et sur l'autre l'Agneau qui le figure. Le crucifix l'emporte de plus en plus, mais l'agneau ne fut pas abandonné; pendant tout le moyen âge, il se dresse sur beaucoup de monuments avec sa croix pavoisée; dans cette attitude même, et successivement sous d'autres attitudes diverses, il devient l'un des attributs de saint Jean-Baptiste. Au XVe siècle, Van Eyck lui consacra son fameux tableau de Bruges, composition éminemment vaste, dans un espace restreint, où l'Agneau, élevé sur l'autel du salut, reçoit les adorations des Mages, des Saints, de l'Eglise entière.

Dans les temps modernes, de même qu'on a prétendu, dans la représentation du crucifix, plutôt attendrir qu'exalter, l'Agneau a été étendu

entouré des quatre fleuves du paradis terrestre, personnifiés. Nous reviendrons sur ces figures, et nous publierons un des fleuves dans notre T. III.

lui-même sur cet instrument du salut, comme une victime immolée et sans vie, et sous cette forme, il était devenu d'un usage habituel comme l'une des figures les plus propres à orner le devant d'un autel, lorsque, sous l'influence de la vive impulsion donnée tout à coup à l'étude de l'archéologie chrétienne, il s'est relevé pour témoigner que, sans cesser d'être victime, son sacrifice consommé, il porte incessamment des fruits de vie.

IV.

LE POISSON.

L'emblème du poisson, pendant les trois ou quatre premiers siècles de l'Eglise, a été appliqué à Notre-Seigneur Jésus-Christ aussi généralement que celui de l'agneau a pu l'être depuis : l'on sait qu'il repose principalement sur le célèbre acrostiche au moyen duquel les premiers chrétiens avaient su trouver dans le mot grec Ιχθυς, poisson, les premières lettres de ces mots : Ιησους Χριστος Θεοῦ Υἱὸς Σωτῆρ, Jésus-Christ Fils de Dieu Sauveur. Il devint d'un grand usage, par le besoin que l'Eglise naissante ressentit de jeter le voile du secret sur des vérités trop sublimes pour être comprises sans préparation. Le poisson fut ainsi un signe mystérieux, une tessère où les fidèles lisaient un abrégé de leurs croyances, qui leur servait à se reconnaître sans les exposer aux interprétations ridicules ou impies des païens ; un signe par conséquent qui leur devint moins utile quand l'Eglise eut conquis sa liberté sous Constantin, et d'autant moins que le christianisme fit plus de progrès, si bien qu'ils cessèrent graduellement de s'en servir, et que le poisson employé isolément pour signifier le Christ est déjà rare dès la fin du IVe siècle. Si l'on en trouve encore des exemples au Ve et au VIe, comme l'a prouvé M. de Rossi [1], c'est en des conditions mixtes, combiné avec d'autres symboles.

Nous avons dit que l'emblème du poisson, appliqué à Notre-Seigneur Jésus Christ, n'avait pas son fondement direct dans les saintes Écritures, dans ce sens qu'il n'y est jamais appelé de ce nom, comme de celui de l'Agneau. Mais par voie d'allusion, il est indubitable, d'après la doctrine des saints Pères, qu'il a voulu se faire désigner lui-même, en plusieurs occasions où le poisson figure, dans les récits évangéliques, d'une manière merveilleuse : les miracles de la multiplication des pains et des poissons ; la pièce de monnaie du tribut, trouvée dans le sein d'un

1. *De Christianis monumentis* Ιχθυν *exhibentibus, Spicil. Solesm.*, T. III, p. 547.

poisson ; la circonstance du miel et des poissons mangés par lui, quand il apparut à ses disciples après la Résurrection; la rencontre du pain et du poisson rôtis près de lui, sur le rivage du lac de Tibériade.

Le poisson du tribut est une figure de la Rédemption ; dans les autres circonstances, le poisson apparaît comme une figure de l'Eucharistie; rappelant d'ailleurs les eaux qui sont son élément, il devient un emblème du baptême, ou plutôt de celui des mérites duquel les eaux baptismales tirent toute leur vertu [1]. C'est en vue de ces faits et de leurs significations, que le poisson est ordinairement représenté dans les monuments chrétiens, où, sans l'avoir laissé dans un isolement plus mystérieux, on a entendu le rapporter à la personne du Sauveur. Il y paraît comme l'aliment eucharistique lui-même [2], ou comme le support et le fondement de cet aliment divin (T. I, PL. III), comme le support aussi de la barque qui symbolise l'Eglise [3].

Sur la table de ces repas représentés dans les Catacombes, où l'on a vu d'abord un souvenir des agapes, et qui font plutôt allusion aux festins célestes, le poisson est devenu le mets obligé [4]; et en des temps postérieurs, dans quelques représentations de la Cène, on a cru avec raison qu'on en rendrait mieux le mystère, si le poisson y figurait encore [5]

De même que le mot Ιχθυς est pris quelquefois, dans les anciens textes, comme le serait un nom propre, pour désigner directement Notre-Seigneur, de même la figure du poisson a été souvent employée comme un moyen de désignation personnelle, mais plutôt avec la valeur d'un signe hiéroglyphique, que dans le sens d'une véritable personnification, à la différence de l'agneau. L'Agneau se prête aux expressions de physionomie qui conviennent au Fils de Dieu : il vous regarde, il souffre, il triomphe, il reçoit les insignes d'honneur qui appartiennent au Sauveur en personne. On n'a rien vu de semblable pour le poisson, et dans les sujets dont nous venons de parler, il figure comme un mot dans une phrase pour exprimer des idées qui se rapportent à ce divin Sauveur, sans diriger aussi directement la pensée et les affections vers sa personne sacrée. De ce langage primitif sont dérivés ce que nous pourrions appeler des tours de phrase symboliques, encore usités au moyen âge : c'est ainsi que, dans une miniature du XIIIe siècle publiée par le cardinal Pitra, d'après un manuscrit de Saint-Germain-des-Prés, pour dire que la Synagogue a

1. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 544.
2. *Spicil. Solesm.*, T. III, pl. I, fig. 1 et 2.
3. *Id.*, fig. 3.
4. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p 546.
5. *Spicileg. Solesm.*, T. III, pl. II.
6. *Id.*, p. 579.

perdu l'empire, et que le sacerdoce a passé entre les mains de l'Eglise, on a représenté Notre-Seigneur couronné et bénissant un poisson, l'Eglise revêtue d'une couronne semblable, s'approchant pour recevoir sur sa poitrine ce poisson béni, tandis que la Synagogue s'éloigne privée de toute dignité et de toute faveur [1]. Le poisson était donc demeuré jusqu'alors un emblème eucharistique, propre à rappeler la vertu du sacrifice renouvelé sur nos autels, et le pouvoir ineffable du prêtre chrétien dans l'accomplissement de ce mystère.

Le poisson, d'ailleurs, nous l'avons vu, n'a pas été si exclusivement consacré à la représentation du Christ, qu'il ne représente aussi quelquefois le chrétien, et il en a été de lui comme généralement des autres emblèmes, qui, après avoir été élevés à la plus haute signification dans le bien, sont quelquefois même pris en mauvaise part selon les circonstances qui en déterminent le sens.

V.

AUTRES EMBLÈMES DU CHRIST.

Lorsque Jacob, sur son lit de mort, prophétisa à chacun de ses enfants son avenir et la destinée de sa race, il compara Juda à un jeune lion [2]: Jésus-Christ est le lion de la tribu de Juda, cet Agneau vainqueur de l'Apocalypse, transformé en lion [3]. Les quatre animaux de la vision d'Ezéchiel et de celle de saint Jean, qui sont si justement employés, dans l'iconographie chrétienne, comme symboles des quatre Évangélistes, doivent être aussi entendus, dans l'une de leurs plus hautes significations, comme exprimant les insignes qualités, les caractères suréminents de l'Homme-Dieu. Mais chacun des auteurs sacrés, par la manière dont il a mis plus particulièrement en relief chacun de ses divers caractères, a obtenu de se voir appliqué à lui-même l'un de ces emblèmes originairement divins. Jésus-Christ, en même temps qu'il est *homme*, est *l'aigle* des hauteurs célestes, il est le *taureau* du sacrifice, souverain Sacrificateur lui-même, comme il est *lion* par sa royauté, par son indomptable courage, par sa résurrection victorieuse.

Au moyen âge, les chrétiens avaient trouvé dans l'histoire fabuleuse du lion ressuscitant de son souffle, selon le *Physiologus*, ses propres lion-

1. *Spicileg. Solesm.*, T. III, pl. III, fig. 3.
2. *Catulus leonis Juda.* (Gen., XLIX, 9.)
3. *Ecce vicit leo de tribu Juda.* (Apocal., V, 5.)

ceaux, après les avoir mis à mort, un motif de plus pour représenter Notre-Seigneur sous la figure d'un lion. Il paraîtrait même, d'après M. l'abbé Crosnier [1], qu'il est de ces figures de lion auxquelles est attribué le nimbe crucifère, comme à celle de l'Agneau lui-même. Alors, le Sauveur aurait été vraiment personnifié sous cette figure de lion; ce n'est pas cependant une chose ordinaire dans l'iconographie chrétienne. Dans cette sorte de langue, à part l'agneau et le poisson, les autres expressions figurées, applicables à Notre-Seigneur Jésus-Christ, sont plutôt employées à l'état de qualificatif qu'à celui de substantif, ou comme membre d'une phrase incidente, propre à étendre la signification de la proposition principale, plutôt qu'à titre de partie intégrante de la proposition elle-même: c'est ainsi qu'à Bourges, dans la verrière de la Nouvelle-Alliance, à côté du Christ ressuscité qui occupe le centre du panneau, on voit, dans un compartiment distinct, le lion rendant la vie à son lionceau, figurer comme un accessoire en regard du pélican, qui, par l'effusion de son sang, rappelle également ses petits à la vie [2].

Le pélican comme le lion, dans cette circonstance, doit à son histoire fabuleuse le rôle que nous lui voyons jouer, et, à ne considérer que son origine, il la lui doit uniquement. Le peintre verrier de Bourges s'est plu, il est vrai, à rappeler le passage du psaume de David où, dans un sentiment de componction, le saint pénitent se compare au pélican de la solitude [3], en représentant le roi prophète près de l'oiseau symbolique; mais il faut reconnaître que ce passage n'a aucun trait aux circonstances merveilleuses qui ont valu à celui-ci l'honneur d'être, après l'agneau et le poisson, l'emblème le plus usité du Sauveur, et celui de tous qui, aussi après eux, a été employé usuellement, comme il l'est encore, dans un sens plus voisin de la personnification. Néanmoins cette sorte d'apologue du pélican, rendant à ses petits, au moyen de son sang, la vie qu'il leur a ôtée dans un mouvement de colère [4], est si touchant, il est si bien en rapport avec les émouvantes pensées que soulève la miséricorde paternelle d'un Dieu, répandant, lui aussi, son sang pour le salut de ses créatures, après leur avoir

1. Crosnier, *Iconog. chrét.*, p. 67.

2. Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, pl. I. Il en est de même au Mans, s'il est exact, comme le pense avec vraisemblance le P. Cahier, que les scènes du lion et du pélican, placées aujourd'hui au-dessus du *Crucifiement*, ont été déplacées. A Sens, la scène du lion est placée à côté de la *Flagellation*, et le pélican au-dessus du *Crucifiement*: la position de celui-ci s'explique; mais celle du lion ne s'expliquerait que par un déplacement, ou plutôt une disposition primitive.

3. Ps. CI, 8.

4. Ou bien elle leur a été enlevée par un serpent. Voir *Vitraux de Bourges*, p. 100, note. Les autres versions cadrent moins avec le symbolisme du pélican.

fait sentir le poids de sa justice, qu'on a pu le tenir en aussi grande estime que si, au lieu d'être adapté au récit de la Passion avec une autre origine, il eût été calqué sur elle. L'emblème du pélican, à ce titre, méritait de survivre au discrédit où sont tombées la plupart des fables du *Physiologus*. La faveur dont il est devenu l'objet se rattache d'ailleurs aux dispositions plus affectueuses et plus personnelles, pour ne pas dire plus sentimentales, que commença à prendre l'ascétisme chrétien au moyen âge. On ne le voit point figurer dans les monuments de l'antiquité chrétienne ; nous n'en connaissons pas d'exemples avant le XIIIe siècle, et ce n'est qu'au XIVe que nous le voyons employé comme l'un des accessoires du crucifix.

Plus anciennement, un autre oiseau plus fabuleux encore, puisque son existence même est une fable, le phénix, avait eu à son tour le privilége de représenter le Sauveur. Le phénix et le pélican expriment l'un et l'autre des idées de résurrection : c'est, en effet, dans des temps beaucoup plus rapprochés de nous, que le sang du pélican a été considéré comme entretenant la vie de ses petits, tandis qu'il est versé pour la leur rendre, et qu'on y a vu un emblème plutôt de l'Eucharistie que de la Rédemption.

Dans la transition du phénix au pélican, suivie des modifications survenues dans la manière de comprendre celui-ci, on peut voir un nouveau spécimen de la marche générale des idées : le phénix, c'est le Sauveur recouvrant la vie par sa propre vertu ; c'est le soleil de justice bien supérieur à l'astre qui, à la chute du jour, au déclin de l'année, ne disparaît ou ne semble perdre de sa force que pour éclairer, réchauffer d'autres mondes, et reparaître bientôt plus brillant de puissance et d'éclat. Le chrétien des premiers temps s'identifiait avec son divin Maître ; il comprenait que, le Christ ressuscité, lui-même était ressuscité : ressuscité à la grâce d'abord, il avait reçu en don le principe de la résurrection à la gloire. Son amour pour ce Sauveur, à raison même de semblables pensées, s'élevait du premier jet à des hauteurs sublimes; déjà, il aimait un peu comme l'on aime dans les cieux : qu'avait-il besoin de s'attendrir au souvenir des luttes douloureuses au prix desquelles le Fils de Dieu avait infiniment accru le prix de ses victoires, quand, au contraire, il eût craint de l'abaisser, en envisageant quelque chose de ce qu'il fut humainement, si ce n'est à titre de trophée ?

L'emblème du pélican, associé à la *Résurrection* dans les verrières du XIIIe siècle, atteste que, pour les chrétiens de cette époque, la corrélation entre la résurrection du Sauveur et la résurrection à la grâce avait continué d'être une idée courante; mais le besoin s'était fait sentir, d'émouvoir les âmes par des représentations et des images qui, non con-

tentes de leur mettre sous les yeux, avec le triomphe de leur chef, le sort qui les attendait à la condition de s'élever jusqu'à lui, leur montrassent ce que Jésus avait fait, afin de descendre jusqu'à nous. Dans cette voie, il y avait place pour un autre genre de sublime ; les âmes des Saints n'y faillirent pas : le séraphin d'Assise, au souvenir des souffrances de son Jésus, fut pénétré de tels traits d'amour, qu'il mérita de partager jusqu'à l'empreinte douloureuse de ses plaies sacrées ; l'Ange de l'école tira de son cœur, pour le Pélican divin, un cri de componction capable d'attirer sur le monde des flots de ce sang, dont une seule goutte suffirait pour en laver tous les crimes [1].

Saint Thomas, dans ce chant, se montre encore principalement de l'école primitive, si on le compare aux accents et aux images de la piété dans les temps tout à fait modernes. Il ne s'apitoie point : s'il gémit, ce n'est point sur le sein paternel cruellement percé ; il gémit sur lui-même, et en horreur de ses souillures ; s'il le fallait pour s'en purifier, il solliciterait plutôt de nouveaux déchirements de la pieuse Victime. Cependant, par la place même qu'il accorde au pélican dans une hymne au Saint-Sacrement, on peut dire qu'il le fit entrer dans l'ordre d'idées où l'on viendra à ne plus y voir qu'un touchant emblème de l'Eucharistie.

Tandis que le pélican prenait racine dans l'iconographie chrétienne, le phénix avait cessé depuis longtemps d'y figurer, du moins comme emblème du Sauveur. Considérée, en outre, la différence complète des compositions où on les rencontre, on ne peut dire aucunement de ces deux emblèmes qu'ils y fussent substitués l'un à l'autre, d'autant moins que le phénix n'a point reçu, dans les monuments figurés, une valeur de personnification égale à celle que le pélican s'est vu donner. Néanmoins, il n'était pas hors de propos de les comparer. Les compositions où ils figurent le Sauveur à des points de vue divers, expriment également les idées fondamentales du Christianisme : mais elles le font selon le tour des esprits et la modification des aspects, amenés par l'évolution des années.

Pour nous qui cherchons à faire revivre, des autres époques, tout ce qui peut s'adapter aux besoins de notre temps, disposé comme nous le sommes à voir le phénix reprendre sa place dans l'art chrétien, à y rappeler le pélican en sa plus large signification, nous avons à voir sous quelles formes, sous quelles couleurs, dans quelles conditions il convient

1. Pie Pellicane, Jesu Domine,
Me immundum munda tuo sanguine,
Cujus una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere.

de les représenter l'un et l'autre, en faisant observer qu'ils ne sauraient figurer dans une même composition, tant qu'ils demeureront caractéristiques de deux modes différents.

Aucun animal réel ne rendrait suffisamment, par ses formes, l'idée qu'on doit se faire de ces deux merveilleux oiseaux. En se rapportant aux meilleures figures du phénix, celles où il se dresse et lève sa noble tête surmontée d'une aigrette, le corps et le cou allongés, on lui donnerait quelque chose du paon et du faisan, mais sans aucun développement de la queue, au delà de ce qui est nécessaire pour éviter la difformité, et il achèverait de s'en distinguer par la couleur ; le blanc est, pour le fond, celle qui lui convient, et de même du pélican, mais chez l'un principalement avec l'éclat de la lumière, chez l'autre avec celui de la pureté : là un plumage dont les extrémités se dorent et s'irisent brillamment, ici la blancheur sans tache de la neige.

Les modernes, lorsqu'ils ont représenté le phénix, — non plus comme un emblème du Sauveur ressuscité, puisqu'il avait depuis longtemps cessé d'être usité dans ce sens, mais pour exprimer une idée d'excellence ou de renouvellement plus vulgaire, — l'ont ordinairement montré étendant les ailes sur les flammes d'un brasier. Il serait bien préférable, se plaçant dans un ordre d'idées aussi supérieur que celui dont nous parlons, d'imiter les anciens artistes chrétiens, et de toujours poser l'oiseau de la Résurrection au faîte du palmier dont le symbolisme est le complément du sien. Si on lui étend les ailes pour lui donner plus de vie, que ce ne soit point avec la pensée qu'il ait besoin de s'envoler pour monter plus haut, car, sur l'arbre sacré, il est au plus haut des cieux.

Aucun artiste chrétien ne songerait à copier, sur la nature, le pélican réel, avec la grande poche qu'il porte sous le cou : pour représenter l'oiseau symbolique, on raccourcit son bec, on lui allonge le cou selon des formes idéales qui lui donnent quelque ressemblance avec le cygne. Au moyen âge, le type du pélican s'éloignait encore plus de la réalité, et, par son profil dégagé, il avertissait mieux qu'il ne le fait avec les dispositions plus compactes du groupe moderne, d'élever sa pensée au-dessus de tout ce qui peut s'observer naturellement.

Nous ne nous arrêterons pas aux autres animaux, réels ou fabuleux, qui, d'après les *Bestiaires*, ont été représentés au moyen âge comme emblèmes du Christ. Leur usage sous ce rapport n'ayant été que transitoire, et ne méritant pas de revivre, nous nous contentons de mentionner, pour exemple, la calandre, dont le regard était réputé pour certains malades un gage de guérison, et dont la description imaginaire, avec son plumage blanc et ses cornes fantastiques, semble se rattacher à l'existence réelle de l'orfraie ou de quelque autre oiseau de nuit. L'aigle aurait des titres

plus sérieux que ceux qui lui viennent de même source, pour figurer le Sauveur; mais le besoin ne se faisant nullement sentir de l'employer désormais dans ce sens, il y aura tout profit pour la netteté et la précision du langage iconographique, de laisser le noble oiseau tout entier et uniquement à son rôle d'emblème évangélique. Nous en dirons autant du taureau, dont le nom est attribué par saint Damase à Notre-Seigneur, parmi tous les titres qu'il accumule, pour dire que ce divin Sauveur réunit tous les genres de force, de puissance, de vertu.

La nature entière est faite pour exprimer en détail toutes les perfections de Dieu; rien même n'est fait de main d'homme qui ne puisse tendre à ce but, car l'homme ne fait rien qui ne soit la mise en œuvre des propriétés que Dieu a placées dans les créatures, au moyen des facultés qu'il lui a données. Dans les êtres inanimés, et jusque dans l'échelle inférieure des choses sans vie, le Fils de Dieu a trouvé des emblèmes dignes d'exprimer, par rapport à lui, les pensées les plus saintes, des emblèmes dignes de le représenter lui-même: il s'est comparé à un cep de vigne dont nous serions les branches, et dans quelques-uns des anciens sarcophages on voit en effet serpenter une vigne, qui a probablement pour but de rappeler cette image. Saint Damase a compris le nom de l'olivier parmi les titres qu'il lui donne. Le palmier, enfin, figure dans beaucoup de monuments du premier âge, sinon comme un nom propre qui lui soit donné, du moins comme une épithète associée à l'expression principale pour dire qu'il est la résurrection et la vie, comme il est la paix, comme il est le principe et la racine de toute vertu, de tout bonheur, de toute gloire.

Notre-Seigneur Jésus-Christ est encore la source d'eau vive, il est la montagne sainte: saint Damase le dit également, et, dans l'iconographie primitive, ces figures sont assez souvent associées à son image, plutôt pour dire quel il est, que pour exprimer rien qu'il ait fait. Il serait difficile, au contraire, de rendre convenablement, dans le langage iconographique, les noms de pierre angulaire, de pierre précieuse, et nous ne voyons pas en effet qu'on ait tenté de le faire, pas plus qu'on n'y rencontre les figures de mur, de porte, de colonne, de maison, appliquées au Sauveur, comme elles le sont dans les vers de saint Damase, bien qu'elles se prêtassent facilement à ce genre de représentation [1].

1. Spes, via, vita, salus, ratio, sapientia, lumen,
Index porta, gigas, rex, gemma, propheta, sacerdos
Messias, Zeboot, Rabbi, Sponsus, Mediator,
Virga, columpa, manus, petra, Filius Emmanuelque,

VI.

PERSONNAGES FIGURATIFS.

On peut encore représenter le Christ au moyen d'hommes historiques qui, dans les saintes Écritures, sont donnés comme étant sa figure, tels qu'Isaac, Daniel, Samson, David; ou de personnages fictifs, auxquels il s'est lui-même comparé, comme le bon pasteur, ou même de personnages mythologiques qui ont été seulement considérés, par les chrétiens, comme pouvant utilement lui servir de termes de comparaison, et tels sont Ulysse, Orphée.

Nous distinguons ces personnages figuratifs, selon les conditions où ils sont représentés: de manière à s'identifier plus ou moins avec le Christ figuré, et à perdre ainsi tout ou partie de leur personnalité propre, ou seulement à titre d'allusion, comme exprimant des pensées et des faits qui leur demeurent personnels, mais qui, pris dans toute l'étendue de leur signification, ne peuvent s'entendre que du Dieu Sauveur. Prennent-ils dans la composition une importance qui semblerait devoir lui être réservée à lui seul : c'est qu'on a voulu vous inviter à l'envisager lui-même sous leur figure. Ne s'élèvent-ils pas au-dessus d'un rôle de rang secondaire : c'est qu'ils doivent seulement faire rejaillir sur lui les pensées qu'ils expriment. Nous ne nous souvenons pas d'avoir vu Isaac, Samson, David, représenter le Sauveur hors de ces termes indirects. Daniel, au contraire, se montre dans des situations telles, que, si on ne peut pas dire de lui absolument qu'il y personnifie le Sauveur, il le figure d'une manière qui approche bien d'une personnification : par exemple, au centre du tableau, dans les peintures des Catacombes, sur la face des sarcophages (ci-dessus, pl. VIII), dépouillé, les bras étendus, au milieu de ces animaux féroces destinés à le dévorer, mais qui le contemplent avec respect. On verrait déjà, dans cette association des pensées de supplice et de triomphe, ou plutôt de triomphe dans le supplicé, une frappante image du divin Supplicié, que les susceptibilités du temps ne permettaient pas de représenter sous ses propres traits, dans des conditions analogues, mais vers lequel convergeaient, comme vers un objet unique, toutes les

Vinea, pastor, ovis, pax, radix, vitis, oliva.
Fons, paries, agnus, vitulus, leo, propiator,
Verbum, homo; rete, lapis, domus, omnis Christus Jesus.

(*Bibl. vet. patr.*, T. III, carmen XII, p. 406.)

pensées des chrétiens. Si Daniel ne disparaît tout à fait, il n'est plus qu'un voile léger qui indique le Fils de Dieu plus qu'il ne le cache, lorsque le prophète Habacuc, qui lui apporta du pain, se change en l'un des Apôtres, qui présente des pains à bénir, en regard d'un autre Apôtre qui, quelquefois, présente des poissons.

La figure de Daniel se propagea dans ce sens jusqu'au moyen âge. M. le général de Longuemar, ancien président de la Société des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers, nous a dit en avoir recueilli plusieurs exemples, et cela, à propos d'un chapiteau romain placé sur la façade de l'église de Saint-Porchaire, à Poitiers, où nous étions d'accord pour le reconnaître, dans une auréole près de laquelle sont posés deux lions.

On se méprendrait si l'on croyait, comme M. Raoul Rochette a paru le faire dans son *Tableau des Catacombes*, que les sujets empruntés à la mythologie païenne, et employés comme allégorie par les premiers chrétiens, soient proportionnellement nombreux dans leurs monuments; mais il faut convenir que la place prépondérante, accordée à la figure d'Orphée dans quelques-unes des chambres des Catacombes, était de nature à frapper l'attention, de manière à faire compter ce sujet parmi ceux que l'on y voit tenir le premier rang.

D'après la règle que nous avons établie, nous nous sentons en conséquence immédiatement conviés à soulever ce nouveau voile. Au lieu d'un personnage fabuleux, nous ne voyons plus, sous cet emblème, que le véritable auteur de la paix, le dompteur céleste qui, par l'harmonie de ses accords, a ramené à lui les cœurs les plus rebelles, et assujetti à la vertu les mauvais instincts de notre nature.

La situation précaire de l'art chrétien, à ses débuts, lui faisait une loi d'aimer les voiles : aussi, pour représenter son divin héros, s'empara-t-il surtout avec bonheur d'une touchante image sous laquelle il est représenté par une parabole de l'Evangile. Ce n'est pas seulement dans les monuments de l'art que l'on voit la place que tenait l'image du bon Pasteur dans la pensée des premiers fidèles : sainte Perpétue, dans la vision qui lui annonçait son martyre, est accueillie au séjour des bienheureux, par ce Pasteur divin, qui la nourrit d'un délicieux laitage. Tertullien nous apprend que, de son temps, on ornait les calices de la figure du Bon Pasteur. Ordinairement dans tous les anciens monuments, peintures des Catacombes, fonds de verre dorés, sarcophages, qui répètent à l'envi cette figure, il est représenté rapportant sur son épaule la brebis égarée. Sur ce fondement, que les monuments païens offrent quelques compositions analogues, on a voulu prétendre que les chrétiens leur en avaient emprunté l'idée. Tout au plus pourrait-on dire que la loi qu'ils s'étaient faite de représenter les vérités chrétiennes sous des figures embléma-

tiques, dont eux seuls comprenaient toute la signification, était favorisée par cette rencontre, d'où il résultait qu'un profane pouvait passer devant l'image de leur Dieu, sans y voir rien de plus qu'en observant, dans le sépulcre des Nasons, par exemple, un satyre emportant une chèvre. Mais il faut voir les choses bien légèrement, si on ne les voit avec une sournoise malveillance de sectaire, pour ne pas apercevoir que, dans l'esprit du chrétien, l'impression de la parabole évangélique absorbait tout.

Le céleste Pasteur, dans les monuments primitifs, n'est pas seulement représenté dans l'accomplissement de cet acte suprême de miséricorde et de réconciliation ; il est aimé de ses brebis, et ses brebis l'aiment, elles connaissent sa voix, elles viennent lorsqu'il les appelle, et il veille sur elles, tandis qu'elles paissent dans les gras pâturages où il les a conduites: de là, autant de scènes pastorales, où il caresse ses brebis et où il en est caressé, où il les charme par les doux accords de sa flûte champêtre, et rappelle alors ces autres tableaux, où, dans le rôle d'Orphée, il amène à lui les bêtes sauvages pour en faire des brebis. Mais, hélas ! il en est d'autres qui, devenus brebis, s'écartent et s'éloignent, il en est qui ne reviendront pas !

Dans tous ces tableaux, le Christ occupe la pensée tout entière : on ne peut pas dire absolument, néanmoins, qu'il apparaisse lui-même dans la représentation. Le Bon Pasteur de l'art chrétien primitif le figure et ne le représente pas, au point de prendre ses traits et ses attributs, si ce n'est toutefois qu'il occupe lui-même souvent une position d'honneur, telle que l'enveloppe est bien près de s'ouvrir pour laisser voir celui qu'elle contient. Parmi les peintures des Catacombes, publiées par M Perret, il en est même une tirée du cimetière de Sainte-Agnès[1], où l'on serait tenté de croire à l'intention de rappeler, dans les traits du pasteur, le visage traditionnel du Fils de Dieu ; mais cette intention n'est point évidente, et il faut descendre jusqu'aux temps modernes, bien près de notre époque, pour trouver Jésus lui-même tel que nous sommes accoutumés à reconnaître ses traits, remplissant l'office de la plus tendre charité à l'égard de la brebis perdue. Alors on ne voit plus seulement un pasteur qui rappelle Jésus, mais Jésus transformé en pasteur ; et tel ils nous le feraient voir avec le sceptre de la toute-puissance, tel, dans leurs suaves compositions, Overbeck ou Veit nous le montrent, la houlette à la main : ici, selon les données communes, chargé de sa chère brebis, là s'abaissant jusqu'à la tirer, de ses mains, du milieu déchirant des épines où elle s'était misérablement engagée. Nourris de semblables images, nous ne perdrons rien en respect et nous gagnerons en amour.

1. Perret, *Catacombes*. T. II, pl. LI.

ETUDE IX.

DE L'ENFANT JÉSUS.

I.

CARACTÈRE DE L'ENFANT JÉSUS SUIVANT LES ÉPOQUES : SIMPLICITÉ, DIGNITÉ, GRACE.

Il est dans l'ordre que l'enfant ne se sépare que peu de sa mère, et il ne paraît pas en effet que Jésus ait jamais été séparé de Marie avant l'âge de douze ans. Il ne la quitta alors momentanément qu'en la jetant dans une inquiétude mortelle, tant elle s'était fait une obligation de veiller sur le dépôt sacré qui lui était confié. Aussi, dans l'art chrétien, le cycle de l'enfance de Jésus appartient-il à l'histoire de Marie, plus encore en quelque sorte qu'à celle de Jésus lui-même, et c'est là l'un des motifs qui nous ont déterminé à nous occuper immédiatement de la Mère, après avoir traité en général des représentations du Fils, au lieu d'aborder dès lors la série des faits évangéliques qui constituent l'histoire de ce divin Sauveur et l'exposé des mystères de notre sainte religion. Autrement il eût fallu ou scinder ces faits et ces mystères, et séparer en quelque sorte Jésus de lui-même, pour ne pas trop le séparer de Marie, en les attribuant partie à l'iconographie de l'un, partie à l'iconographie de l'autre, ou mettre en scène cette divine Mère, avant d'avoir traité des conditions générales de son type et de ses représentations, et n'en parler ensuite que pour l'isoler des mystères qui forment le plus naturellement son cortége.

Et maintenant encore, avec la méthode adoptée, de dessiner les traits, le costume, le caractère de tous les principaux personnages, avant leur entrée en scène dans les drames où ils doivent figurer en commun, l'étude de l'Enfant Jésus ne sera qu'une ébauche, tant qu'elle ne sera pas complétée par celle de la Vierge-Mère. Alors seulement nous pourrons achever de répéter ce que l'art sait nous dire du divin Enfant ; et à

présent, nous serons obligé d'anticiper sur l'étude de Marie, dès lors que nous voulons commencer celle de Jésus.

On a figuré l'Enfant Jésus dans l'art chrétien, tour à tour selon un type de simplicité, de dignité ou de grâce. Aux époques primitives où l'art fut le plus profondément chrétien par la pensée, mais où toute la pensée était dans le sujet, plutôt dissimulé d'abord qu'il n'était manifesté par les formes et les expressions, la simplicité domine dans les représentations du divin Enfant. Et, une fois le premier tour donné dans ce sens, ce cachet de simplicité se maintint encore, quand les artistes avaient acquis depuis longtemps toute liberté, pour donner à leurs œuvres une physionomie plus accentuée. Alors l'Enfant Jésus, si on ne considérait que sa figure, ne se distinguerait pas ou se distinguerait peu d'un enfant ordinaire; c'est par le sujet qu'on le reconnaît, et que l'on est invité à lui rendre tout l'honneur qui lui est dû. Cette observation s'applique non-seulement aux traits, mais aussi aux mouvements et aux attitudes du divin Enfant. M. Didron, ayant entrepris de faire ressortir la supériorité qu'il attribue à l'art chrétien du XIIIe siècle sur celui du IVe, — question qui ne peut équitablement se résoudre que par des distinctions, car chaque époque a ses mérites, — s'était prévalu de ce caractère trop humain de l'Enfant Jésus. Il a cru le reconnaître sur le sarcophage du musée de Latran, qui a été pris le plus souvent comme spécimen du genre[1].

L'Enfant Jésus, qui s'y montre dans la scène de l'*Adoration des Mages*, est en effet plus simple que divin de type et d'attitude; mais la sagacité de l'observateur avait été mise en défaut par un léger écart du graveur, quand il avait cru devoir attribuer à cet enfant un mouvement empressé pour saisir les présents qui lui sont offerts, à la différence des meilleures compositions du moyen âge où Jésus les bénit. En étudiant ce détail sur l'original, nous sommes resté convaincu que cet empressement était si loin de la pensée de l'artiste, qu'on y verrait plutôt déjà la bénédiction elle-même. Il s'agit d'ailleurs d'une nuance si délicate dans la position de la main, que l'indécision demeure permise.

Quoi qu'il en soit, il n'y aurait rien de moins extraordinaire qu'une composition du IVe ou du Ve siècle, où l'artiste, s'attachant au gros de la chose, ferait prendre simplement un présent, offert avec une égale simplicité. Il est des œuvres du moyen âge qui ne s'élèvent pas non plus au-dessus d'un semblable niveau; mais alors on peut y voir une preuve d'infériorité relative dans le génie de l'artiste, tandis que primitivement cela tenait à une situation au-dessus de laquelle nous croirions, au contraire, que l'auteur de notre sarcophage tendait à se placer.

1. *Annales archéologiques*, T. XXI, ci-dessus, pl. VIII.

L'élévation dans la conception de la figure de l'Enfant Jésus est venue en raison du caractère plus ou moins direct de la représentation : plutôt, par conséquent, lorsque le Fils et la Mère sont représentés en dehors de toute action, et pour eux-mêmes, que dans les sujets historiques.

M. de Rossi a rapproché quatre des plus anciennes figures de Jésus sur le sein de sa Mère, qu'il ait pu découvrir dans les peintures des Catacombes[1]. Dans la première de ces images, où le groupe de la Vierge-Mère est accompagné d'un autre personnage jugé devoir être le prophète Isaïe, l'Enfant, entièrement nu, est tourné vers le sein de sa mère, sans rien en lui qui puisse dire quel il est. Dans les deux secondes, qui se rapportent à l'adoration des Mages, il est vêtu, il est plus âgé que ne le comporterait la réalité du fait, et il accueille ceux qui viennent lui rendre hommage. La quatrième, qui se distingue des trois autres par une disposition plus archaïque, bien qu'elle soit la moins ancienne, est la seule qui soit dans les conditions d'une représentation purement personnelle. L'Enfant s'y montre de face, dans cette situation où une mère ne pourrait tenir son enfant que pour le présenter comme un objet de vénération, ou même, ordinairement, — l'image dont nous parlons en offre un premier exemple, — elle ne le tient pas du tout, ayant elle-même les bras étendus pour prier.

Une situation qui exclut, à un tel degré, toute circonstance de fait, comme toute tendance à l'imitation trop naturelle, doit singulièrement porter à diviniser par les traits, autant qu'on en est capable, un enfant ainsi déjà divinisé à ce point par sa pose, s'il est permis de se servir de cette expression. On doit donc dire que, dès le IVe siècle, l'art se mit en voie de formuler le type de l'Enfant Jésus, dans un sentiment de dignité.

Au Ve siècle, ce sentiment se soutient, à un moindre degré, dans la scène historique de l'*Adoration des Mages*, telle qu'on la voit représentée dans la mosaïque de l'arc triomphal à Sainte-Marie-Majeure : Jésus s'y montre assis sur un large trône, de chaque côté duquel Marie et Joseph se tiennent avec respect. Cette disposition devait avoir pour conséquence de faire grandir l'Enfant Jésus bien au delà des réalités de son âge naturel. Sans avoir un pareil motif de le faire, l'art l'avait grandi, quoique beaucoup moins, dans les groupes de la Vierge-Mère se rapportant à l'Adoration des Mages, dont nous venons de parler, et généralement, il l'a grandi plus ou moins dans la suite. C'est, en effet, un moyen

1. *Imagine scelte tratte delle Catacombe*, grand in-4°, pl in-fol. Rome, 1863. La première de ces images est du cimetière de Sainte-Priscille ; la deuxième et la troisième, de celui des Saints-Marcellin-et-Pierre ; la quatrième, de celui de Sainte-Agnès. (Voir ci-après, T. III.)

facile de faire apercevoir à première vue qu'on ne représente pas un enfant ordinaire.

Le point de vue de la simplicité, cependant, n'avait pas été abandonné ; il continuait à se maintenir simultanément ou parallèlement aux autres caractères : ce caractère domine surtout dans les scènes de la Nativité, où le divin Enfant était complétement serré dans ses langes ; il y apparaît sans mouvement, comme une douce victime; mais il fut bien éloigné de la pensée des artistes, jusqu'au XIVe siècle, de lui attribuer rien de puéril, ni même d'enfantin dans le geste et le mouvement.

Au XIIIe siècle, la manifestation des sentiments affectueux s'était propagée ; l'art, moins occupé, dès lors, de faire adorer le Dieu dans l'enfant, songea un peu plus à faire aimer le Dieu devenu enfant ; et nul moyen n'était plus propre à rendre Jésus aimable que de le rendre tendre pour sa Mère, et sa Mère tendre pour lui ; on le rendit aussi tendre pour nous, mais ce fut plus tard. L'art avait pris bientôt une forte propension à s'avancer dans les voies de l'imitation naturelle : observant tout ce qui se rencontre dans les enfants, il y recueillit la grâce. L'écueil, cependant, borde ces rives riantes : l'imitation naturelle tend à rabaisser la pensée au niveau des choses que l'on voit, et pour faire de Jésus un joli enfant, on en fera trop souvent un enfant vulgaire.

Ce n'est pas trop, pour représenter dignement l'Enfant divin, que de réunir, dans un degré où elles s'accordent, toutes les qualités qui successivement lui ont été plus particulièrement attribuées : la simplicité, la dignité et la grâce.

En Jésus, la simplicité nous rappelle qu'il est homme : que la dignité nous dise qu'il est Dieu, et qu'une grâce attrayante nous invite à nous approcher de ce divin Emmanuel. Une simplicité sans grâce ni dignité devient triviale ; relevée par les autres qualités, de la dignité sans apprêts, elle fait la majesté, et préserve la grâce de l'afféterie : c'est-à-dire qu'elle est nécessaire pour atteindre le plus haut degré de l'une et de l'autre. Faites-nous adorer et aimer Jésus enfant, et, soit que vous le revêtiez d'une majesté gracieuse ou d'une grâce pleine de majesté, faites que nous le sentions prêt à se donner à nous avec le plus charmant abandon.

Il s'est ainsi donné, en effet, entre les mains du saint vieillard Siméon, dans la fresque des cellules de Saint-Marc, dont leurs deux têtes ont été détachées, afin que nos lecteurs puissent mieux en juger (pl. XIV). Quel amour chez le bon vieillard, et comme le divin Enfant est bien tout entier à lui, s'étant rendu comme incapable de résistance dans les langes qui l'enveloppent ! Il s'est fait trop petit enfant pour avoir à imprimer même une direction à son regard ; mais, beaucoup plus développé, cependant, de formes et de physionomie, qu'un enfant ordinaire, il laisse apercevoir



GRAVÉ PAR G. PAZZI — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LE SAINT VIEILLARD SIMÉON ET L'ENFANT JÉSUS

(Fra Angelico)

[illegible]

qu'il *sait* et qu'il *veut* ce qu'on fait de lui; et il faut être Dieu, étant aussi enfant, pour le comprendre et le vouloir de la sorte.

Le mélange des différentes qualités que nous demandons dans un Enfant-Dieu, n'est pas tel cependant, en cette composition, que la grâce et la douceur n'y dominent, et il faut toujours qu'elles soient développées préférablement l'une à l'autre, selon la nature du sujet, selon le tour du tableau. Elles le seront aussi, selon le génie propre de l'artiste, mais de telle sorte que chacune d'elles se serve des deux autres comme de deux ailes pour la soutenir.

Que l'on prenne garde à ses modèles: car Raphaël lui-même, celui de tous les hommes que Dieu avait le mieux préparé pour être son peintre, — gracieux par nature, capable, par l'élévation de son âme, de rendre la majesté la plus noble, de donner l'idée du divin, — Raphaël, dominé par le goût de son temps, a trop recherché en Jésus les grâces naturelles.

Dans l'occasion la plus solennelle, voici que Jésus est appelé du ciel avec Marie par la prière, dans ce tableau, d'ailleurs si admirable, de la *Vierge de Poligno*. Pourquoi alors se contourne-t-il comme s'il trépignait en jouant, heureux de se sentir porté par sa Mère? Dans un enfant ordinaire, si la situation l'était aussi, ce mouvement serait délicieux de gentillesse et de vérité: en Jésus, il serait vulgaire, si Raphaël pouvait rien faire de vulgaire; mais parce que, animé du souffle de son génie, tout le tableau élève l'âme par son ensemble, est-ce une raison pour le critique de fermer les yeux sur une imperfection? Sous le couvert d'un grand nom et d'une grande œuvre, elle ferait autorité: il ne le faut pas. Cette pose, dans Jésus, manque de dignité; vu la circonstance, elle manquerait de naturel et de vérité, même quand il s'agirait d'un enfant comme un autre; car mettez un enfant en représentation: pour peu qu'il en ait conscience et qu'il y consente, il se tiendra tranquille et dans une attitude simple, ne fût-ce que par timidité.

O cher petit Enfant, modèle de simplicité, de pureté, d'innocence, d'humilité, de douceur; Jésus, le plus tendre, le plus aimable, le plus riant des enfants! apprenez au pinceau chrétien à vous peindre d'une touche si délicate, si suave, qu'il dise tout ce que vous avez de charme, tout ce que vous êtes, et qu'il le montre comme si vous pouviez l'ignorer; mais que soulevé par la charité, obéissant aux désirs de votre âme, votre main naïvement nous réponde, ou que votre œil du moins nous apprenne que vous nous avez entendu.

Ou bien encore, oui: tournez-vous vers votre Mère, car, si elle se tourne vers vous, c'est pour vous présenter nos prières[1]; son baiser

1. Tout ceci s'éclaircira par des exemples, quand nous traiterons de l'iconographie de la sainte Vierge.

est le prix de la grâce qu'elle nous a obtenue; le vôtre, le tendre signe de l'acquiescement à ses miséricordieuses demandes.

Jésus, dans tout état de cause, ne doit pas être comme l'enfant au regard inerte et sans intelligence. Aux premiers jours de sa vie, il est bien, si on le veut, de lui laisser les formes débiles qui lui appartiennent naturellement, pour dire combien il s'est abaissé pour nous; mais dans la crèche, même au moment où il vient de naître, qui défendrait à ses lèvres de doucement nous sourire et à son œil de nous attirer? D'un autre côté, si l'on préfère imiter les peintres qui, pour mieux montrer extérieurement ce qui l'élève intérieurement bien au-dessus des conditions communes de l'humanité, lui ont attribué les formes et les attitudes d'un âge bien supérieur à celui qu'il pouvait avoir dans les circonstances où il est représenté, qu'on ne le fasse aussi qu'avec mesure: car pourquoi s'éloigner de la vérité, quand on peut faire servir les grâces naïves de l'enfance à donner plus de charme à la majesté divine?

S'il était utile de mieux s'expliquer sur l'état de nudité, où l'on a trop souvent représenté l'Enfant Jésus, à partir du XIVe siècle, mais surtout depuis le XVe, soit comme symbole de son innocence, soit en vue de la seule recherche des grâces naturelles; si nous voulions étudier les phases diverses, — nous dirons de cet abus, car nous avons établi, en posant les principes fondamentaux de l'art chrétien, que c'en était un, — ce serait le lieu de nous étendre à ce sujet; mais il nous paraît suffisant de renvoyer à l'exposé de ces principes mêmes, soit pour détourner de jamais représenter nu le divin Enfant de Marie, soit pour faire considérer néanmoins avec indulgence tant d'œuvres, pleines d'ailleurs de saveur chrétienne, où l'on a cédé à d'autres entraînements.

II.

JÉSUS DANS LA PREMIÈRE PÉRIODE DE SON ENFANCE.

L'enfance de Jésus comprend tout l'espace de temps qui s'est écoulé depuis sa naissance jusqu'à sa dispute dans le temple avec les docteurs. Jusqu'ici nous avons fait abstraction de sa croissance graduelle; et comme nous le considérons surtout en tant que porté dans les bras de sa Mère, il aurait dû, ce semble, si l'art était astreint à ne jamais se départir des réalités naturelles, nous apparaître ordinairement comme n'étant pas sorti de ce premier âge où l'on est incapable de se soutenir par soi-même. S'il n'en a pas été ainsi, c'est que le grandir de taille et l'avancer hors de la proportion commune, en tous les genres de développements et physiques et moraux,

est considéré comme un moyen d'exprimer sa dignité et celle de la Vierge incomparable qui est devenue sa Mère.

On ne peut douter que l'humanité sainte du Fils de Dieu n'ait été investie, dès le premier moment de son Incarnation, de la plénitude des dons de l'intelligence ; mais, quant à leur mode de production et au tour qu'elles ont pris, il n'en est pas moins vrai que ses pensées et ses affections se sont proportionnées aux conditions naturelles de sa croissance. Enfant, il pensait, il parlait, il agissait comme un enfant ; il a été un temps où il demeurait comme ne sachant pas parler, comme ne pouvant agir ; plus tard, ses saillies étaient enfantines, et l'ineffable sainteté de toutes ses actions lui ôtait si peu sa ressemblance avec les autres enfants, qu'on put, jusqu'à un certain point, le confondre avec eux, et dire « le fils de Joseph », comme on eût parlé du fils de tel ou tel des voisins de l'humble charpentier. Toutes ces réflexions sont renfermées dans ces paroles de l'Evangile : « *Proficiebat sapientia et ætate* : Il grandissait en âge et en sagesse ». A chacune de ses années correspondait un genre de progrès particulier ; il a sanctifié tous les âges, portant jusqu'à une perfection divine, dans leur exercice, les aptitudes de chacun d'eux. Jésus cependant n'a rien été qu'il ne le soit toujours : il n'a rien perdu du charme de ses premières années ; en un mot, pour nous, Jésus est encore enfant, un tout petit enfant, il est un enfant qui grandit. Il a en lui tout ce qui attache, tout ce qui intéresse, tout ce qui délasse des contentions de la vie, quand on repose la vue sur ces jeunes fleurs encore dans toute leur fraîcheur matinale. Leur céleste Auteur les a parées avant de les faire fructifier. Un peu après, le fruit se montre, il s'accroît, il mûrit, et nous en sentons tout le prix ; mais alors, dans les saveurs de la maturité, la paix et la joie même ont quelque chose de grave, et pour retrouver toute la fraîcheur du sourire, il faut se rappeler le printemps de la vie.

Jésus est encore petit enfant, et qui le veut approcher le trouvera toujours abordable ; par ce côté de lui-même, le culte rendu à sa sainte Enfance n'est pas seulement un culte de souvenir, il s'adresse à une face de son cœur toujours subsistante. Prenez l'enfance de Jésus à quelque degré qu'il vous plaise de sa croissance journalière, pour la considérer, pour la méditer, pour la représenter : si vous aviez assez de perspicacité, vous lui trouveriez des charmes particuliers, qui ne seraient ni absolument ceux de la veille, ni tout à fait ceux du lendemain. Mais parler de ces nuances délicates, c'est témoigner de l'impuissance où nous sommes d'atteindre la réalité, principalement dans les représentations de l'Enfance divine, et par conséquent justifier les moyens de convention, d'une valeur symbolique, employés préférablement à de vaines tentatives

d'imitation naturelle. Néanmoins, l'art n'est pas tellement incapable de saisir et de rendre, dans l'Enfant Jésus, quelques-unes des phases les mieux dessinées qu'amène le progrès des années, qu'il ne puisse tour à tour le montrer tel qu'on peut se l'imaginer au jour même de sa naissance, à l'époque du premier sourire, à l'âge de deux ans, à l'âge de sept ans, à celui de douze.

L'enfant qui vient de naître est un pauvre petit être faible, inerte et dénué, qui ne paraît avoir que des sensations, pas d'idées : montrer Jésus en cet état, c'est le faire envisager dans toute la profondeur de son abaissement. Mais aussitôt une autre réflexion doit surgir : Jésus ne s'est abaissé ainsi que pour se donner à nous. Dans cet état, l'enfant appartient à celui qui le prend, comme s'il était sa chose ; pas de résistance, pas l'indice d'une volonté, d'un désir. Ainsi Jésus sera toujours à nous, si nous le voulons : nous n'avons qu'à le prendre ; nous pouvons alors nous l'incorporer en quelque sorte, ne faire qu'un avec lui, et au moyen de tout ce qu'il possède, suppléer à tout ce qui nous manque. Cette union ineffable peut s'accomplir de trois manières : en vertu des rapports des âmes avec Dieu, selon les lois des communications des âmes entre elles, par l'effet de la communion sacramentelle : cette dernière les comprenant toutes, puisqu'elle est divinement instituée pour nous faciliter les deux autres. Dans l'Eucharistie, Jésus se donne à nous, de Créateur à créature ; il se donne à nous âme pour âme, il se donne à nous corps et âme. Il y a une si grande ressemblance, du moins selon notre manière de voir, entre l'état de Jésus dans le très-saint Sacrement, et celui où il a été aux premiers jours de sa naissance, que, pour se conformer à nos impressions, c'est principalement sous figure d'enfant qu'il est apparu, quand il lui a plu de manifester sa présence dans l'hostie consacrée. Dans l'un et l'autre cas, Jésus se laisse prendre, se laisse manier, se laisse conduire et placer partout où on le veut, et il reste si on ne l'ôte ; il ne paraît non plus ni s'en soucier, ni s'en apercevoir ; mais c'est là que les apparences sont trompeuses : dans ce petit corps, non-seulement il y a une âme, mais cette âme est éclairée dès lors et remplie de la divinité, et la divinité habite cette humble demeure corporelle elle-même. Cet Enfant sait tout, il voit tout, il peut tout, et jamais d'aucun autre cœur ne débordèrent de tels torrents d'amour. En rendant ce qui se voit dans Jésus naissant, faites donc aussi la part de ce qui ne saurait se voir.

Dans l'art, on exprime les choses invisibles par des signes et des symboles : un nimbe crucifère, une lumière rayonnante, diront suffisamment que ce petit enfant est Dieu, et par ce seul contraste, enfant et Dieu, tout est dit. D'une autre manière plus délicate, on rend encore l'invisible, au moyen des actes qu'il inspire : de si débile et pauvre apparence que

soit le petit Jésus, vous rappellerez qu'il est Dieu, si vous montrez que sa Mère, que les anges, que les bergers l'adorent; à défaut de tous autres adorateurs, dans beaucoup de monuments, les humbles animaux qui se rencontrent près de sa crèche, tiennent à leur manière un langage non moins significatif. Mais le but que nous nous proposons en ce moment, n'est pas précisément de savoir comment rendre sa pensée dans l'ensemble d'une composition relative à Jésus naissant; il s'agit plutôt de la figure de l'Enfant Jésus considérée pour elle-même, abstraction faite de tout autre personnage et de tout symbole accessoire, telle qu'on la verrait isolée du tableau, ou représentée seule en dehors de tout groupe ou de tout tableau : tel est le *sacro Bambino* de l'église de l'Ara-Cœli, à Rome. Si cette sainte image, — justement célèbre et vénérée, à raison même des pieux hommages dont elle est entourée depuis nombre d'années, du faisceau des prières ardentes et naïves qui se sont accumulées autour d'elle, — n'est point citée pour sa valeur artistique, il n'en est pas moins de notre devoir de faire en sorte que l'on puisse donner ce genre de valeur aux images peintes ou sculptées en des conditions analogues.

Que l'Enfant divin se montre comme physiquement incapable d'aucun geste significatif, soit que ses tendres bras se trouvent eux-mêmes serrés dans l'enveloppe de ses langes, soit qu'ils tombent inactifs sur ses côtés; que son regard abaissé n'exprime même en lui que le recueillement et la paix : soyez certain que, pour peu que le maniement du pinceau se prête facilement aux impressions de la pensée, vous ne ferez pas une image insignifiante, si vous êtes pénétré du sentiment des perfections adorables répandues en Jésus. La sérénité, l'abandon et la paix se traduiront par la souplesse des contours et la régularité des traits, par l'absence surtout de tout ce qui, chez les enfants, semble quelque peu hasardé et convulsif, mais plus encore par ce je ne sais quoi, qui fait que les âmes se comprennent. Cet enfant qui, naturellement, n'est pas encore à l'âge de sourire, pourrait pleurer; mais si vous faites pleurer l'Enfant Jésus, que ce soit avec de douces larmes, qui, n'altérant en rien la sérénité de son visage, y ajoutent un charme de plus par le contraste; et qui sait comprendre, comprendra que, chez lui, la douleur ne va pas sans la soumission.

Il n'est pas rare de voir, dans la vie des Saints, chez ceux d'entre eux qui, dès leur première enfance, ont donné des signes de prédestination, quelques actes extérieurs dirigés dès lors par une grâce spéciale, selon les lumières de la raison et les inclinations de la piété. On peut dire que les Saints étant conformés à la ressemblance de Jésus-Christ, ces enfants privilégiés ont eu pour mission d'offrir une image de l'Enfant Jésus. Nous n'en conclurons pas que cet Enfant divin ait fait juste ce qu'on leur a vu faire si miraculeusement; il faut souvent forcer l'expression dans la

copie ou dans la traduction, pour donner l'idée affaiblie de l'original : Jésus avait trop le pouvoir de parler aux âmes, pour avoir besoin d'accentuer le langage des sens. On peut cependant admettre que, chez lui, les progrès, sans s'écarter dès lors du développement naturel, et indépendamment des compositions où l'on en fait plus ou moins abstraction, ont été rapides, et qu'il ne fit pas longtemps attendre à Marie son premier sourire. L'enfant sourit à sa mère avant de lui témoigner, par aucun autre mouvement, le désir de s'attacher à elle : c'est une nuance que l'artiste peut saisir, en dirigeant vers nous le regard de l'Enfant Jésus. avant d'imprimer à ses bras aucune direction qui nous invite à nous approcher de lui. Il le faut néanmoins, ce mouvement des bras tournés vers nous, pour mettre l'art en possession de tous ses moyens, et lui faire aborder sans difficultés un nouvel ordre de sentiments. Alors il représentera Jésus, non-seulement comme s'étant donné à nous, mais comme nous invitant à entrer avec lui en des rapports de mutuelle tendresse. C'est la voie du perfectionnement et de l'épuration des affections naturelles, appliquées à l'Homme-Dieu : pour y entrer pleinement, il faut arriver à l'âge où l'enfant est capable de rendre les caresses qu'on lui donne. On peut rapporter à cette même période de développement, le geste oratoire ou de la bénédiction, en lui imprimant quelque chose de naïf et de si faiblement arrêté, qu'un petit enfant en soit physiquement capable, aussitôt qu'il paraît dans ses gestes une direction réglée par ses affections. De la sorte, tout peut se concilier : le spiritualisme de l'art chrétien primitif, plus enclin à représenter la divinité de Jésus, et les tendances de l'art moderne, qui cherche dans l'imitation de la nature tous ses moyens d'expression.

III.

JÉSUS DANS LA SECONDE PÉRIODE DE SON ENFANCE.

Jésus s'est montré à nous, apprenant à parler ; il s'est mis à marcher, et voilà qu'il s'est pris à agir ; vous le verrez prier, lire, travailler : le verrez-vous aussi jouer ? Remarquez-le, cette question est différente de celle que nous poserons quand nous nous occuperons de l'Enfant divin, principalement en tant qu'offert à nos hommages dans le groupe de la Vierge-Mère : Marie elle-même, étant alors représentée en vue de sa toute-puissante intercession. Que les attributs sérieux du Sauveur se transforment alors en jouets, nous ne pourrons que le blâmer, et en accordant que l'oiseau, la fleur, le fruit, qui seraient des instruments de jeu dans les mains

du commun des enfants, puissent demeurer sous couleur d'emblèmes dans celles de Jésus, nous devrons distinguer entre les tableaux, suivant le culte plus ou moins public, plus ou moins familier auquel ils seront destinés, et mettre la condition, même dans le dernier cas, que la composition, en tournant au gracieux, sache se préserver de toute trivialité, de tout pur enfantillage. Mais ne sera-ce pas parce que, alors même, Jésus nous apparaîtra comme un peu *en representation*, et ne peut-on pas admettre qu'en tout semblable à nous, à l'exception du péché, il se soit prêté, dans ses moments de délassements, à quelques-uns des jeux les plus innocents auxquels il est si naturel aux enfants de se montrer enclins? Qu'est-ce d'ailleurs que ces jeux? Pour la plupart, une imitation des choses que les hommes traitent de sérieuses, parce qu'ils ne voient pas combien elles sont elles-mêmes fugitives. Notre-Seigneur ayant daigné, en esprit de condescendance, participer à celles-ci, jusqu'à s'asseoir en des festins, il est permis de croire que, dans une égale mesure, s'il s'est rencontré enfant avec d'autres enfants, il aura pris leurs habitudes et fait en sorte de leur donner, sous forme d'amusements, de bons exemples, et d'utiles leçons. La chose vient naturellement, les enfants pouvant s'imprégner d'une manière très-sérieuse des sentiments que comportent les positions qu'ils se font fictivement dans leurs jeux. Les exemples en abondent dans la vie des jeunes Saints que nous avons déjà cités

Les affections pures font un ciel de tout lieu que Jésus habite ; soulevant de la terre, comme une rosée matinale, la fraîcheur de l'enfance et tout ce qui fleurit ici-bas, elles transforment en pensées du ciel, en occupations du ciel, tout ce que Jésus peut faire extérieurement à la ressemblance des autres enfants.

Il est permis au moins de supposer que Jésus, quelquefois, se soit vu entouré de jeunes compagnons : d'autant mieux que, dans sa proche parenté, il recruta des Apôtres qui devaient approcher de son âge. L'on est encore, à sa manière, dans le vrai, quand, supposant une situation où il ne s'est pas mis, mais où il aurait pu se mettre, on le fait agir comme s'il s'y fût trouvé. C'est ce qui arrive lorsqu'on le représente avec saint Jean-Baptiste, qui, probablement, au contraire, le vit pour la première fois au moment où, sur les bords du Jourdain, il le proclama l'Agneau de Dieu, qui venait effacer les péchés du monde. Le plus souvent, dans ces représentations, le jeune Saint l'honore et le contemple; mais aussi, quelquefois, on les fait jouer ensemble, et ces jeux n'ont rien de répréhensible s'ils sont édifiants. Nous venons de voir comment ils pouvaient l'être, nous avons vu précédemment qu'ils ne l'étaient pas toujours : il faut proscrire tout ce qui sent l'espièglerie, la légèreté. Ce qui en peut ressortir avec le plus de profit, c'est l'affection mutuelle de ces deux saints enfants, image

des doux rapports de Jésus avec l'âme fidèle ; et si un agneau, une colombe se mêlent à leurs ébats, il faut que, loin d'en pouvoir souffrir, l'humble animal se montre heureux lui-même de jouer un rôle dans cette scène innocente : de sorte que, pouvant aussi le considérer comme nous représentant nous-même, nous aimerions à nous voir à sa place.

Si l'on admet, d'ailleurs, que tout ce qui sent le jeu doive, de la part de Jésus, se présenter avec un caractère de condescendance, on le verra disparaître dès qu'il sera seul, ou qu'il n'aura pour témoins que Marie et Joseph. Alors, au contraire, rien de mieux approprié à ce que l'on peut imaginer d'un pareil intérieur, que sa participation aux soins de la maison, avec sa très-sainte Mère; que de le voir, un peu plus grand, seconder saint Joseph dans les travaux de son état. Il n'est pas de meilleur moyen de relever la dignité de ces utiles occupations, que de montrer ainsi comment le Fils de Dieu a dû les sanctifier.

Ces dessins du pieux Overbeck, où nous voyons Jésus puiser de l'eau, arroser le jardin de Nazareth, balayer le sol de l'humble demeure, ne sont-ils pas pleins de charme? et d'autant plus que le divin Enfant ne peut rien faire en ce genre, qui ne se prête à des allusions faciles dans l'ordre des choses spirituelles, les besoins de la vie de l'âme étant calqués sur ceux de la vie du corps. Puis, quand Jésus en est venu à prendre près de son père adoptif le rôle d'un jeune apprenti, rien de plus naturel que de faire rencontrer dans la pièce de bois qu'il coupe, qu'il assemble, qu'il polit, la forme de croix : aussitôt, à cette vue, le chrétien ému sent que le divin Enfant se pénètre de la pensée de son sacrifice; et, plus le spectacle de ces paisibles occupations est riant en lui-même, plus il attendrit par la teinte mélancolique qu'y répandent ces réminiscences du supplice.

Quelquefois l'on associe plus directement l'Enfant Jésus et la croix : nous rappellerons cette composition que l'Albane a su s'approprier, y mettant une saveur plus chrétienne que ne le comporte ordinairement le ton de sensibilité trop sensuel de ses meilleurs ouvrages. Dans celui-ci, l'Enfant Jésus est couché et endormi sur la croix : image conçue dans un sentiment d'innocence et de paix, où le tendre Enfant semble ignorer le sort qui l'attend, et s'être laissé aller au sommeil sans prendre garde qu'il reposait sur l'instrument de sa mort. C'est-à-dire que, dans ce cas, la pensée, si touchante qu'elle soit, est un peu superficielle : car, si nous prévoyons que Jésus souffrira pour nous, nous ne voyons pas que dès lors, dans son cœur, la tendre Victime fait pour nous le sacrifice de sa vie.

Il a fallu d'ailleurs, pour mettre en vogue de pareilles associations d'idées dans l'art chrétien, que l'ascétisme ait pris tout son développe-

ment, dans la phase des affections tendres et de la componction. Plus anciennement, on aurait de préférence représenté l'Enfant Jésus comme la source de toute vérité et de tout salutaire enseignement. Où trouver, en effet, une idée plus heureuse que de prendre Jésus dans la candeur de ses jeunes années, pour en faire le type accompli de l'enseignement évangélique? où recueillir à une meilleure école la science qui édifie et n'enfle pas? où mieux apprendre cette simplicité d'enfant, si favorable à l'extension du savoir, si nécessaire à la pureté de la doctrine, pour en être la sauvegarde? Comment mieux dire la fraîcheur d'une doctrine qui, rencontrant des obstacles, ne craindra pas de monter à leur hauteur et d'aborder avec force toutes les aspérités de la controverse, certaine d'en sortir toujours vive et limpide; mais qui est destinée surtout à se répandre de ces douces lèvres, dans les âmes de bonne volonté, comme une rosée calme et vivifiante?

Nul âge ne pouvait convenir mieux que celui de douze ans, pour représenter Jésus enfant, comme le prince des docteurs, tandis qu'un âge moins avancé est mieux approprié aux représentations où on le prend pour aliment d'une piété tendre et affectueuse. A douze ans, l'enfant, sur les limites de l'adolescence, a conservé, s'il est bien élevé, toute la candeur de la première innocence, et son intelligence est ouverte à toutes les notions qu'il importe d'acquérir pour traverser utilement le monde et la vie. Il est donc facile de comprendre que Jésus ait choisi cet âge pour prendre en quelque sorte ses degrés de docteur : s'ils ne lui furent pas donnés en forme légale, il montra qu'il les méritait, et bien au delà, puisqu'il manifesta, alors, combien il était supérieur en science et en sagesse à tous les docteurs d'Israël. C'est pourquoi on a pu le faire asseoir au centre d'eux tous, souvent sur un siége plus élevé, comme présidant l'assemblée, sans manquer à la vérité, quoiqu'on s'éloigne des circonstances extérieures du fait.

Alors la pensée s'étend, ce ne sont plus les docteurs de la synagogue seulement qui sont rangés autour de lui, mais les vrais docteurs, c'est-à-dire, dans l'antiquité chrétienne primitive, les Apôtres : rien n'étant plus selon l'esprit iconographique du temps, que ces sortes de transformations. Nous tiendrons compte, en effet, de l'opinion de beaucoup d'interprètes, qui ont vu une allusion à la dispute parmi les docteurs du temple, dans les compositions observées sur un certain nombre de sarcophages, où le Sauveur, assis au milieu de ses douze Apôtres, a plutôt l'air d'un adolescent que d'un homme mûr, bien que ce type puisse être pris seulement pour celui de l'immortelle jeunesse.

En des temps plus rapprochés de nous, on reconnaît bien, autour du jeune et divin Docteur, les scribes de Jérusalem, ou charmés, ou confon-

dus; mais comme on perdait peu de vue la pensée d'une vérité plus générale, il est arrivé qu'on a cru devoir compléter la composition, en y faisant aussi figurer les docteurs de l'Église. Tel est un charmant tableau de Jean d'Udine, dans la galerie de Venise, où Jésus enseignant d'un trône élevé, saint Grégoire, saint Ambroise, saint Augustin et saint Jérôme, les quatre docteurs de l'Église d'Occident, sont venus se joindre à son auditoire.

Ce sujet se retrouvera dans l'étude des mystères. Ce dont il importe surtout de se pénétrer en ce moment, c'est le caractère de Jésus à cet âge de douze ans, où il se montra si plein d'une sainte hardiesse et si simple, si éclairé et si soumis : tellement que, dans sa seule figure, sans aucune mise en scène, on puisse résumer tout ce qu'on peut attendre de ce jeune et divin Sauveur.

IV.

APPARITIONS DE L'ENFANT JÉSUS.

Beaucoup de Saints, en méditant sur les charmes dont était rempli l'Enfant Jésus, ont désiré le tenir dans leurs bras, le presser contre leur cœur ; et Jésus, pour les satisfaire, s'est montré d'une condescendance ravissante, leur apparaissant, se livrant à eux sous cette douce figure d'enfant. L'Enfant divin, dans les mains de saint Antoine de Padoue, de saint Stanislas Kostka, est devenu, en souvenir de semblables faveurs, l'un de leurs attributs caractéristiques. Tous les faits de ce genre peuvent fournir la matière de délicieux tableaux, et le cycle de l'Enfance de Jésus dans l'art chrétien, s'est étendu selon toute la mesure avec laquelle il lui a plu de se prodiguer ainsi.

L'apparition dont fut favorisé saint Antoine de Padoue, eut cela de particulier, qu'il n'en fut pas le seul témoin, et qu'après sa mort, un de ses hôtes au moins put attester l'avoir vu échanger les plus douces caresses avec un enfant tout resplendissant de lumière.

Les rapports de l'Enfant Jésus avec saint Stanislas Kostka ont une couleur plus touchante : gravement malade, délaissé, privé de secours spirituels, dans la maison d'un protestant, où son gouverneur et son frère l'avaient obligé de se loger avec eux, sous le coup de leurs persécutions, de quelles consolations ne fut-il pas rempli lorsqu'il vit la sainte Vierge lui apparaître et lui remettre entre les bras son divin Enfant !

Ce fut aussi des mains de Marie que saint Gaëtan de Thienne, que saint Félix de Cautalice, reçurent l'Enfant Jésus : le premier, un jour de Noël, où « il fut inondé de tels torrents de joie, qu'aux embrassements « du céleste amour, il se fondait comme l'huile qui coule sur les « membres que l'on oint » ; le second, une nuit de l'Avent, où, priant dans une église et soupirant après la venue du Sauveur, il éprouva une telle véhémence d'affection intérieure, qu'il se leva tout à coup, courut au maître-autel et supplia Marie de lui laisser prendre entre ses bras, pour un moment, son Fils incarné [1].

Dans cette dernière circonstance, il paraît que ce fut le tableau d'autel représentant Jésus et Marie, qui parut s'animer ou qui excita saint Félix à les considérer comme étant là présents en personne. On pourrait citer beaucoup d'autres exemples analogues, propres à rehausser le prix des saintes images, et de l'art chrétien, dont la mission est de fournir cet aliment à la piété des fidèles. Nous nous tiendrons à celui de la bienheureuse Marianne de Jésus, surnommée le lis de Quito, entre les mains de laquelle un petit enfant, son neveu, vit précisément le même Enfant Jésus qui était peint dans un tableau suspendu dans sa chambre; il semble que le divin Enfant se manifesta avec les traits qui lui étaient attribués dans son image, comme pour mieux témoigner combien il agréait les hommages qui lui étaient adressés par l'intermédiaire de cette pieuse représentation.

D'un autre côté, une description de la figure de l'Enfant Jésus, tel qu'il apparut à la bienheureuse Osanna de Mantoue, mérite d'être présentée aux artistes comme bien faite pour les inspirer :

« Je parle du petit Jésus : plus brillant que le soleil et réunissant tous les parfums; splendide, aimable, lumineux, gracieux, il était plus blanc que la neige; ses yeux, sa bouche, répandaient la joie; toute sa personne imprimait le respect, et respirait une majesté divine... Ses cheveux, légèrement colorés, brillaient comme de l'or ».

Mais ce qui contraste avec un portrait si plein de charme, c'est que ce même Enfant Jésus portait les attributs de la Passion : « Sur sa tête, la « couronne d'épines pénétrait profondément.... Sur ses épaules était ap- « puyée une grande croix. » D'autres saints personnages ont vu apparaître l'Enfant Jésus avec les plaies des pieds et des mains. La Sœur Dominique du Paradis, religieuse dominicaine, morte en odeur de sainteté au milieu du XVIe siècle, était née de parents pauvres; lorsqu'elle était enfant, elle se privait d'une partie de sa nourriture pour faire l'aumône; Jésus vint avec sa sainte Mère la lui demander, et la jeune paysanne, s'appro-

1. Patrignani, *Livre de la sainte Enfance.*

chant de lui, pour lui donner du pain, s'aperçut aussi qu'il avait des plaies aux pieds, aux mains et au côté. « Qui a blessé cet enfant? demanda-t-elle à la divine Mère. — C'est l'amour », répondit Marie. Dominique. éprise elle-même d'amour pour la beauté et la modestie de cet enfant, lui demanda si ses blessures le faisaient souffrir. L'enfant, pour seule réponse, se mit à sourire. Les plaies exhalaient une odeur céleste. La petite fille avait dix ans; la scène se passait devant une image de Jésus et de Marie, qu'elle avait coutume de couronner de fleurs. Quel parti un peintre au pinceau suave ne pourrait-il pas en tirer!

Ces plaies, ces souvenirs de la Passion attribués à l'Enfant Jésus viennent confirmer ce que nous avons dit, un peu plus haut : il est tout à la fois, tout ce qu'il a été successivement, de sorte qu'il peut se manifester et qu'on peut de même le représenter comme réunissant ce qui ne peut s'appliquer, selon la succession des faits, qu'à des époques très-différentes de son passage sur la terre et de sa vie mortelle.

Dans ces apparitions, l'âge de Jésus varie naturellement suivant les circonstances : il sera comme un nouveau-né pour les Saints qui le prennent dans leurs bras; quand il se montre à des enfants. c'est ordinairement comme un enfant de leur âge. Quelquefois il est arrivé que son aspect s'est subitement transformé par un changement à vue : ainsi, la jeune Dominique du Paradis, le vit tout à coup, avant de se séparer d'elle, resplendir de lumière; Marie se trouva vêtue en reine, et l'Enfant beau comme un soleil; puis il prit les fleurs qui étaient offertes à son image, et les répandit sur la tête de la petite fille. Au contraire, la Bienheureuse Ange d'Acri déclarait que l'Enfant Jésus, tout en la comblant de joie, la faisait trembler de temps en temps par la majesté que prenait tout à coup son visage. Jésus apparut successivement à Sœur Étiennette de Sainte Catherine, religieuse Augustine, petit enfant, jeune homme et homme fait, afin de la récompenser des mépris qu'elle avait acceptés pour son amour, et il lui dit : « J'ai grandi dans ton âme, comme j'ai grandi « sous tes yeux [1] ».

Jésus étant le divin époux des vierges, cette chaste union ne pouvait être mieux exprimée qu'en le mettant en scène sous sa figure de petit enfant. L'alliance spirituelle qu'il contracta ainsi avec sainte Catherine de Sienne [2], a été rendue célèbre par un grand nombre de tableaux, parmi lesquels on en compte quelques-uns d'exécutés avec toute la suavité que comporte un semblable sujet. La jeune vierge est à genoux aux pieds de Jésus et de Marie, et le divin Enfant lui glisse un anneau au

1. A. Bayle, *l'Ame à l'école de Jésus enfant*. Paris, 1857.

2. A sainte-Catherine de Sienne, on a souvent substitué sainte Catherine d'Alexandrie : tel un charmant tableau de Spagna, publié dans l'*Ape italiana*. T. III, pl. XXXI.

doigt. Ce sujet était devenu usuel, beaucoup de jeunes filles le faisant peindre au moment où elles se consacraient à Dieu, pour conserver le souvenir de leur consécration. D'autres vierges ont été favorisées d'une manière analogue : la Bienheureuse Catherine de Raconigi reçut du divin Enfant, un anneau que la très-sainte Vierge avait tiré de son propre doigt. Sainte Rose de Lima, ayant entendu l'Enfant Jésus lui dire : « Rose de mon cœur, tu seras mon épouse », fit faire elle-même l'anneau qui devint le signe de cette union; et ces mêmes paroles inspirées non moins merveilleusement à son frère, qui s'était chargé d'en faire le dessin, furent gravées sur cet anneau. Dans des circonstances semblables, sainte Rosalie de Palerme fut couronnée par l'Enfant Jésus d'une couronne d'or et de roses blanches.

Nous avons dit un mot de la touchante corrélation qui existe entre les mystères de l'Eucharistie et celui de l'Enfance divine. Pour exprimer la présence réelle sous les espèces sacramentelles, l'art chrétien s'est quelquefois servi d'une figure d'enfant, représentée au sein de l'hostie,



34

L'Enfant Jésus dans l'hostie consacrée. (Miniature des *Emblemata Biblica*.)

en dehors de toute allusion à quelque fait particulier. Une miniature des *Emblemata Biblica*, au psaume *Benedixisti*, *Domine*, *terram tuam*,

nous en offre un exemple, et ces paroles du commentaire : *Psalmus ad te loquitur de primo adventu*, disent quelles sont les convenances qui ont inspiré le miniaturiste. Les manifestations de ce genre accomplies miraculeusement peuvent avec abondance fournir une nouvelle source d'inspirations pleines de charme. Il appartient au peintre vraiment chrétien de cueillir avec délicatesse ces douces fleurs, et de les faire passer sur sa toile, chacune avec la nuance qui lui est propre, dans ces fertiles jardins de la vie des Saints, où le céleste jardinier se plaît à les répandre.

La seule dévotion à l'Enfance divine donne lieu, d'ailleurs, à des représentations de l'Enfant Jésus, auxquelles on est fondé à donner tel ou tel tour, selon ce que l'on se propose d'honorer plus spécialement en lui. La Sœur Marguerite-du-Saint-Sacrement, religieuse Carmélite du monastère de Beaune, l'une des plus zélées promotrices de cette touchante dévotion, après avoir contribué, par ses saintes prières, à obtenir de l'Enfant Jésus la naissance de Louis XIV, avait pris à tâche d'honorer le divin Enfant lui-même sous le titre de roi ; elle se plaisait à couronner de ses mains la statue qu'elle lui avait fait élever, et l'on ne saurait croire ce qu'elle tirait de son cœur de pieuses effusions pour son petit roi Jésus.

Jésus est toujours et partout le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs ; mais vous vous le représentez sous la figure d'enfant pour l'honorer à ce titre : comment mieux dire que vous voulez vous soumettre à son empire, pour ses charmes, sa bonté, sa douceur, et oublier comme inutile, pour vous tenir sous sa sujétion, tout ce qu'il a de force et de puissance ?

En Jésus enfant, vous trouvez tout ce qu'il est, en tant que Dieu et en tant que Christ, en tant que Sauveur, en tant que Maître ; mais de telle sorte que son amour absorbe tout, suffit à tout, et que, de votre part, il ne vous demande que de l'aimer pour satisfaire à tous les devoirs de votre existence d'homme et de chrétien.

ETUDE X.

LE DOUX JÉSUS.

I.

NOTRE-SEIGNEUR DANS LES DIVERSES PHASES DE SA VIE.

Jésus, s'étant assujetti à toutes les phases de la vie humaine, est passé successivement par la naïve simplicité de l'enfance, par les labeurs de l'âge mûr, par les tourments d'une fin douloureuse, avant d'arriver à la gloire d'une vie immortelle : de là, quatre manières principales de le représenter, selon qu'il a été enfant, enseignant, souffrant, triomphant. Si, dans l'exposé des représentations diverses qui se rapportent à ces quatre situations, nous devions suivre la marche historique de l'Art chrétien, selon la prééminence qu'il a successivement accordée à chacune d'elles, nous serions obligé de prendre l'ordre inverse de l'histoire même du Sauveur : avec les premiers chrétiens, nous le contemplerions dans son triomphe, avant de méditer sur son supplice ; dans son supplice même, nous célébrerions la victoire, avant d'y voir la douleur et d'y chercher la componction ; nous n'arriverions qu'en troisième lieu à la méditation des faits de l'Evangile, pour suivre le Fils de Dieu dans le cours de ses prédications et de ses actions bienfaisantes ; et les gracieux tableaux de son aimable enfance ne trouveraient leur place qu'en arrivant aux temps où la piété chrétienne, toujours héroïque, prit un tour plus tendre et plus affectueux dans la détente d'une longue paix.

En suivant cette gradation, toutefois, il faut observer que, jusqu'à nos jours, on n'avait guère vu de figures isolées du Sauveur, représenté dans le sentiment général de son enseignement, en dehors de toute action particulière. Dans l'antiquité chrétienne, qui aurait dit, en un sens absolu, *un christ*, en parlant d'une image, aurait été compris comme voulant parler de Notre-Seigneur représenté triomphant. Est venu un temps

où *un christ* a été synonyme d'un crucifix ; et ce serait encore ainsi que l'entendrait le plus grand nombre des fidèles ; mais, à la surface de la société, il est tout au monde, dans lequel se trouve comprise la grande majorité des artistes : aux yeux de ce monde, l'image qui répondrait le mieux à l'idée qu'on attache à ce nom de *christ*, serait un Christ enseignant. Il ne faut pas se le dissimuler, c'est un symptôme de la diminution dans la foi : il répond à cette pensée que le Christ est un sage, et tourne à celle-ci, que le Christ n'est qu'un sage, n'est qu'un homme.

Il n'y a pas le moindre doute à jeter sur la légitimité, sur l'à-propos de ces images du divin Maître des Apôtres, où il nous appelle à son école pour nous enseigner la paix, la concorde et la mansuétude. Mais le chrétien ne doit pas oublier que c'est dans cet ordre de vérités, réduit à des applications toutes terrestres, qu'il s'était constitué une sorte de pseudo-christianisme. Et faute de pouvoir faire plier l'Eglise à ses visées d'en-bas, à ses aspirations décevantes, ne voyons-nous pas qu'on vient à la poursuivre, elle et sa céleste doctrine, de la haine la moins dissimulée ?

Jésus-Christ, considéré comme le Docteur des docteurs, comme le législateur souverain, comme le principe de toute vérité surnaturelle, mérite qu'on le fasse connaître, à l'exemple des artistes de l'antiquité chrétienne, comme une nuance du Christ triomphant, afin que sa doctrine apparaisse dans son éclat, avec toute son étendue, toute son élévation. S'il plaît au fidèle de voir apparaître Jésus sous le doux aspect, avec l'aimable simplicité de ses entretiens familiers au milieu de ses Apôtres, dans ses prédications populaires, il importe, pour ne pas aller à la dérive du sentiment chrétien, que cette image, si elle n'inspire l'adoration, soit une communication d'amour.

La galerie nationale de Londres possède un tableau de Bernardino Luini, qui a eu l'honneur, comme beaucoup d'autres œuvres du même peintre, de passer longtemps pour être de Léonard de Vinci. Dans ce tableau, Notre-Seigneur enseigne, mais sans qu'on puisse dire que ce soit dans telle ou telle circonstance de sa vie enseignante. Avec la barbe naissante d'un jeune homme de vingt ans, il s'y montre trop au-dessus de l'âge de douze ans qu'il avait lorsqu'il discuta dans le temple avec les docteurs, trop au-dessous de l'âge de trente ans qu'il attendit pour commencer ses prédications publiques. Cependant le peintre a eu probablement quelque peu en vue le premier de ces événements, non pour le rendre, mais pour en prendre occasion d'exprimer une idée plus générale et de montrer la plénitude de la sagesse résidant en Jésus avant même la

maturité de l'âge. Jésus explique doucement, patiemment, sa doctrine toute divine; il ne presse pas, il ne conteste pas. Quatre docteurs juifs sont derrière lui : il ne s'adresse pas à eux, il s'adresse à vous, qui le regardez. Ces docteurs, cependant, l'ont entendu, et ils sont bien dans les sentiments qui leur conviendraient au moment où le Sauveur, encore enfant, les avait confondus par la sagesse de ses réponses: soucieux, sous le poids de leur science en défaut; soucieux, sous le poids de la lumière inattendue qui leur fait un devoir de changer de voie.

Une figure isolée doit avoir plus de caractère qu'on n'en exigerait d'une figure mise en action, car, dans le dernier cas, le fait représenté parle de lui-même. A l'égoïsme des âmes qui ne vont au Christ que pour lui demander des aliments tout humains, il est nécessaire d'opposer un grand besoin d'amour divin : à ce besoin répondent l'image du Sacré-Cœur et généralement toutes ces images conçues dans un sentiment de grande affection et de tendresse, qui se sont répandues dans ces derniers temps, comme pour en compenser les défaillances. Aux quatre catégories des images de Notre-Seigneur, il semblerait donc que l'on devrait en ajouter une cinquième, que nous appellerions de *Jésus aimant*.

Il ne s'agit plus seulement, dans cet ordre d'idées, de représenter le Sauveur tel qu'il a pu apparaître dans les diverses circonstances de sa vie mortelle, ou tel qu'on peut l'imaginer dans les conditions de son règne éternel, mais selon la variété innombrable de ses communications avec les âmes. Dans cette manière d'envisager le Sauveur, il y a cependant beaucoup de rapports communs avec les dispositions que provoquent les grâces de sa sainte Enfance, à tel point que c'est souvent sous figure d'enfant qu'il s'est manifesté à ses Saints, en communiquant avec eux, soit par le moyen d'une vision effective, soit par l'effet de leur imagination, de sorte que, dans l'un et l'autre cas, l'art appelé à donner un corps à ces pieux souvenirs devrait le montrer sous cette douce figure d'enfant.

Prenez aussi Jésus dans les autres périodes de sa carrière sacrée, vous y trouverez partout l'amour : l'amour par lequel il cherche, dans ses prédications, à éclairer les esprits, à gagner les cœurs; l'amour qui le fait souffrir et mourir pour nous; l'amour qui le fait nous sourire du haut de ses grandeurs, et nous inviter à monter jusqu'à lui. Puis vous verrez que ce divin Sauveur, dans les communications dont nous venons de parler, s'est manifesté, suivant les circonstances, avec les caractères appartenant à chacun de ces différents cycles.

Ces considérations nous déterminent à ramener à quatre divisions les différents points de vue sous lesquels on peut principalement représenter Jésus : les distinctions résultant de son état d'enfance et du temps de sa

Passion, demeurant par elles-mêmes toujours parfaitement délimitées, nous l'envisagerons selon qu'il descend jusqu'à nous, comme pendant sa vie mortelle, ou qu'il nous convie plutôt à nous élever jusqu'à lui, comme dans sa vie glorieuse. Nous nous sommes occupés de l'Enfant Jésus: maintenant le doux Jésus, Jésus souffrant, Jésus vainqueur, vont être les objets de cette partie de nos études. Nous y joindrons une étude spécialement consacrée à la Croix : la Croix a trop d'importance dans l'iconographie chrétienne pour ne pas mériter cette distinction ; elle tient de trop près à Jésus souffrant pour que nous puissions l'en séparer.

II.

DOUCEUR DE JÉSUS.

Discite a me quia mitis sum et humilis corde [1] : « Apprenez de moi que « je suis doux et humble de cœur ». Notre-Seigneur, en se qualifiant ainsi, nous a fait connaître quels étaient les traits habituels et caractéristiques de sa physionomie, pendant le cours de sa vie mortelle. Il lui arriva sans doute quelquefois de se montrer sévère, et quelquefois son divin visage devait laisser échapper des éclairs de majesté ; mais, ou cette majesté elle-même était douce, et cette sévérité tempérée, ou il ne s'écartait que pour de courts instants et en de rares circonstances, du rôle de mansuétude qu'il avait adopté en vivant parmi les hommes.

Loin cependant de flatter nos penchants, il venait enseigner de violemment les combattre, de rompre avec soi-même, de s'arracher à toutes les douceurs de la vie pour porter la croix et le suivre. Le bonheur, il venait l'offrir ; mais comme il ne réside, quant à cette vie, que dans les moyens de l'obtenir effectivement dans l'autre, il annonçait sans détour qu'il le plaçait dans les privations et les larmes, dans le support des injures et les persécutions. Tout cela, il est inutile de le dissimuler, est singulièrement dur à la nature : aussi le Sauveur le présente-t-il comme un joug, mais un joug singulièrement allégé et adouci par là même qu'il est devenu le sien. « Mon joug est suave », dit-il, « et mon fardeau est léger » : *Jugum meum suave est, et onus meum leve.*

La nature révoltée exerce sur nous un empire tyrannique : pour la vaincre et recouvrer sa liberté, il faut se soumettre à une forte discipline. Les peines et les difficultés de la vie, bien supportées, servent à nous

1. Matth., XI, 29.

aguerrir, et dès lors nous y trouvons le repos de nos âmes, au milieu même des fatigues corporelles, parce qu'elles nous promettent la victoire; l'amour adoucit tout, l'espérance allége tout; tout ce que nous avons à supporter, Jésus le supporte avec nous, plus que nous, pour nous, par amour pour nous; et au terme d'une lutte passagère, il nous assure d'une issue à jamais heureuse; nous laissant une partie du labeur pour nous faire partager le mérite, il n'en laisse jamais la mesure dépasser celle de nos forces, si, par une grâce plus grande encore, il n'élève nos forces au niveau de l'effort héroïque qu'il nous demande.

Et voilà comment tout ce qu'il y a naturellement de plus lourd et de plus dur à porter, devient doux et léger; comment Jésus, loin de l'imposer d'un air impérieux et menaçant, prend pour l'insinuer le ton de la douceur et de la persuasion, sans rien toutefois qui sente l'indécision ou le doute, car il est sûr de ce qu'il dit: pas d'autre voie hors de celle qu'il indique, et ce qu'il annonce, c'est cela même qui sera.

Voyez la différence entre Jésus et nos auteurs modernes de contrefaçons évangéliques, qui prétendent affranchir l'humanité. Lui, il nous présente doucement la coupe, sans dissimuler l'amertume du breuvage : mais il y boit le premier, et nous invite à y boire, parce que l'effet en sera salutaire. Eux, ils sont comme ces tuteurs qui, pour rester maîtres des biens de leurs pupilles, leur livrent à discrétion la coupe enivrante des plaisirs qui donnent la mort; ou bien ils tentent d'imposer tyranniquement leurs doucereuses et mensongères utopies, parce qu'ils ont rêvé de se faire un grand nom.

Le Fils de Marie avait atteint dans l'obscurité l'âge de trente ans, lorsqu'il sortit de la petite ville de Nazareth pour aller commencer sa mission publique. A cet âge se rapporte l'étude que nous avons faite de son type de figure; et après l'avoir bien conçu, il ne reste plus qu'à y adapter les modifications de physionomie appelées par les circonstances. C'est ce que l'on fera quand on entreprendra en détail la représentation de quelqu'un des faits rapportés dans l'Evangile. Comme nous n'avons pas entrepris de les passer ici en revue, nous n'avions pas autre chose à faire que d'en déterminer le tour principal et habituel, ayant soin par-dessus tout d'en exclure tout ce qui sentirait le déclamateur, l'énergumène ou même l'enthousiaste; d'en exclure aussi toute sèche austérité, toute mélancolie tirée et maladive.

Nous croyons avoir de cette manière justifié aussi le titre donné à ce chapitre, où nous comprenons en général, sous ce nom de *Doux Jésus*, l'étude sommaire, de toutes les représentations où Notre-Seigneur n'est ni enfant, ni souffrant, ni absolument triomphant. Ce caractère de douceur,

justifié quant à la carrière de ses prédications évangéliques, n'a pas besoin de l'être relativement à sa vie cachée, dont nous allons commencer par dire quelques mots, avant d'aborder les compositions imaginées pour rendre spécialement les plus doux rapports du Sauveur avec l'âme chrétienne, et plus spécialement encore celle où l'on représente son divin Cœur.

III.

VIE CACHÉE DE JÉSUS.

La vie cachée de Notre-Seigneur est, pour le chrétien qui la médite, quelque chose d'aussi admirable peut-être et de plus étonnant que les merveilles de sa vie publique, que les ignominies de sa Passion, que les splendeurs de sa Résurrection. Dix-huit ans d'une existence aussi précieuse, dont la sainte Ecriture ne dit rien, sur lesquels la tradition demeure muette; dix-huit ans, pendant lesquels le Fils de Dieu a obéi, a travaillé manuellement, a prié, a médité; dix-huit ans d'obscurité, dont les moments, néanmoins, ont été employés d'une manière plus féconde pour la gloire de Dieu, pour le bien des hommes, que ne le furent jamais toutes les vies réunies ensemble, des princes, des sages, des saints qui, par l'éclat de leurs œuvres, ont rempli la terre du bruit de leur nom. Jésus, au lieu d'être Dieu, n'eût-il été qu'un homme, uni à Dieu comme un chrétien peut l'être, et sa vie eût-elle été remplie comme elle l'a été pendant cette période d'obscurité, autant que la seule humanité en serait susceptible; n'eût-il fait ensuite rien de plus, qu'au jugement de Dieu,— ce jugement destiné à devenir, au grand jour des manifestations, le jugement définitif du genre humain tout entier, — il serait encore le plus grand et le plus utile des hommes.

La grandeur des hommes, la prospérité des peuples ont leur principe dans les vérités qui germent dans leurs esprits, dans les justes affections qui prennent possession de leur cœur. Qui dirait les pensées de Jésus à Nazareth, qui dirait comment son cœur y battait, qui pourrait entrevoir les ressorts secrets, les enchaînements inaperçus de paroles et d'exemples par lesquels, au sein de l'humanité, les pensées et les affections peuvent se répandre d'un cœur dans tous les cœurs, d'une âme dans toutes les âmes, raconterait des merveilles de la vie cachée du Sauveur!

Mais, puisqu'elle fut cachée et que les limites du domaine de l'art sont réglées par la portée de la vue, pourquoi même en parler quand

on a pris pour unique mission de recueillir des préceptes et des exemples au profit des artistes? Il est bon d'en parler, car de même que le corps qui se voit, serait mort, s'il ne faisait apercevoir en lui l'action de l'âme qui ne se voit pas; malheur à l'artiste qui se borne à peindre ce qu'il voit! C'est dans le silence que se fait l'orateur, et pour bien comprendre quel fut Jésus dans sa vie publique, il est bon d'étudier ce qu'il fut dans sa vie cachée. On l'étudie en faisant ce qu'il y fit lui-même, en méditant. A part la mort de saint Joseph, le seul fait dont la connaissance, avec des circonstances ignorées, ait fourni au pinceau des peintres, un sujet précis pris dans les dix-huit années écoulées entre la dispute parmi les docteurs et le baptême de saint Jean, — sujet qui appartient plutôt à l'histoire de saint Joseph qu'à celle de son divin pupille, — on ne conçoit pas une autre manière de représenter convenablement Jésus pendant cet espace de temps, que dans un recueillement digne du ciel d'où il vient, et des grandes choses qu'il médite d'accomplir sur la terre. Qu'il travaille, qu'il chemine, qu'il soit occupé d'un acte quelconque de la vie usuelle, il n'y aurait de motif suffisant de le représenter dans aucune situation où l'on peut supposer qu'il s'est réellement rencontré, que pour montrer comment il savait prendre occasion de toutes choses pour entretenir ses solennelles méditations, ou bien pour nous inviter nous-mêmes, soit à adorer notre Dieu sous les dehors les plus modestes, soit à tenir toujours nos cœurs en haut dans les moindres circonstances de la vie.

Pour mieux respecter ce silence, nous ne parlerons en particulier que d'un seul des sujets qui peuvent être empruntés à la vie de Notre-Seigneur avant qu'il ne sortît de sa retraite. L'acte dont il s'agit est celui-là même qui, selon une pieuse supposition, aurait précédé immédiatement sa sortie de la maison paternelle : nous en parlons pour l'avoir vu représenté, en Italie, dans un tableau en vénération à Sainte-Marie près Saint-Celse, à Milan, où Jésus est agenouillé devant sa très-sainte Mère, pour lui demander son consentement avant de commencer sa mission évangélique.

Il avait bien voulu obtenir un *fiat* de Marie avant de s'incarner dans son sein; et si, à l'âge de douze ans, il la quitta momentanément, sans la prévenir, pour aller soutenir les intérêts de son Père céleste devant les docteurs dans le temple, ne semble-t-il pas qu'il se fit ensuite une règle plus stricte de lui être constamment soumis? Soumission facile, vis-à-vis d'une Mère toujours en parfaite conformité de sentiments avec son divin Fils, et dont les vues s'élevaient au niveau des siennes. Demander à Marie de consentir à l'accomplissement d'une mission qui aboutira au Calvaire, puis à la conversion du monde, c'est donner un exemple de la déférence que

les enfants doivent toujours à leurs parents, quel que soit l'âge auquel ils sont eux-mêmes parvenus, et du consentement qu'ils doivent leur demander pour s'engager dans un nouvel état de vie; c'est aussi mettre directement dès lors cette très-sainte Mère en participation de tout ce que Jésus va faire pour le salut du monde. Enfin ce tableau nous a touché, bien que, dans son exécution, il ne se signale par aucun mérite supérieur; et c'est une satisfaction pour nous que d'en consacrer le souvenir.

IV.

JÉSUS DANS SES RAPPORTS AVEC LES AMES, D'APRÈS LE BEATO ANGELICO.

Quand le Fils de Dieu, après avoir vécu parmi nous sur la terre, fut remonté où il était auparavant, il n'entendit pas pour cela délaisser les âmes fidèles qui voudraient entrer en communication avec lui; il voulut, au contraire, que l'on pût toujours dire: *Dominus prope est.* A cet effet, il a spécialement institué le divin Sacrement de nos autels, où chaque jour nous pouvons le recevoir, où à chaque moment nous pouvons le visiter. C'est le moyen le plus complet, le plus normal, le plus efficace, le plus fondamental, de nous unir à lui tandis que nous sommes en ce monde: mais ce n'est pas le seul, puisque l'essence de la prière, c'est d'être l'union avec Dieu. Dans la prière, non-seulement Notre-Seigneur écoute, mais souvent il parle, il s'entretient avec ses amis, et toute une série de merveilleux rapports s'établit entre eux. Ces rapports peuvent jusqu'à un certain point être représentés extérieurement, et ces représentations peuvent être considérées comme formant une branche de l'art chrétien à laquelle il semblerait que le nom de *mystique* dût exclusivement être réservé. Appliquant ce nom aux écoles artistiques où s'est développée l'expression des sentiments affectueux, non-seulement dans les rapports privés que nous pouvons avoir avec le Sauveur, mais encore dans la représentation des mystères les plus solennels et les plus généraux de notre sainte religion, nous en avons étendu le sens. En y regardant de près, on verra néanmoins qu'il y a une étroite corrélation entre ces manières de voir et de sentir, souvent tout intérieures, que provoque dans les âmes le seul souvenir de la Naissance, par exemple, de Notre-Seigneur, de sa Passion ou de sa Résurrection, et les compositions imaginées pour rendre le mystère, tandis que l'artiste s'est beaucoup moins occupé soit des circonstances réalisées dans l'accomplissement du fait, soit des enseignements principaux qu'il renferme. Nous

en avons la preuve dans ces saints personnages qu'on accuserait d'y figurer si fort à contre-temps, si on ne savait qu'ils n'ont là d'autre mission que de nous fournir le modèle des pures affections qu'il s'agit principalement de nous inspirer à nous-mêmes.

Le mysticisme du XVe siècle, tel qu'il se manifesta à sa plus haute expression, dans le Beato Angelico, est sage, simple et réglé; il n'est ni subtil ni alambiqué; la notoriété, l'importance des sujets auxquels il s'applique communément, leur répétition fréquente, l'esprit traditionnel qui domine encore les artistes, le préservent des singularités et des miévreries auxquels ils sont exposés, lorsque chacun se croit appelé à distiller une quintessence de sentiments et à rêver pour les rendre des combinaisons nouvelles. Cet écueil contre lequel est allée se heurter l'imagerie chrétienne, presque aussitôt après les premiers efforts qui l'avaient de notre temps relevée d'abord, non sans succès, des errements d'une grossière enluminure, avait déjà été une cause d'affaissement au XVIe siècle et dans les siècles suivants, précisément dans ces branches inférieures, dans ces branches populaires de l'art, qui d'ailleurs ne s'étaient pas soustraites à l'empire de la pensée chrétienne.

Admettons, d'une part, qu'il entre dans la mission de l'art chrétien de se prêter à l'expression des rapports personnels tout intérieurs de Jésus avec les âmes; admettons, d'une autre part, que cette voie est semée d'écueils: vous vous y engagerez, mais avec réserve, sans y viser à une grande variété, vous défiant d'autant plus de l'imagination, qu'elle seule doit vous fournir vos éléments extérieurs de composition; vous ferez en sorte plutôt d'imprimer à vos œuvres une certaine saveur intime et délicate qui porte au recueillement, qui invite à rentrer en soi-même, car c'est intérieurement que se réalisent les choses rendues par de semblables moyens. Nous inviterons donc à peu s'écarter des thèmes fournis par un petit nombre d'exemples que nous allons décrire comme modèles du genre.

Fra Angelico est, dans l'art chrétien, le plus accompli des mystiques, parce que la suavité et la simplicité sont ses qualités éminentes. Nous le prendrons pour point de départ, ayant observé dans ses œuvres deux compositions qui peuvent se rapporter à notre manière d'envisager le Sauveur en ce moment.

Parmi les peintures murales, qui, pour la plupart, forment une série historique des faits évangéliques, dans les cellules de Saint-Marc, à Florence, on remarque une figure de Notre-Seigneur représenté isolément, assis sur un tertre de gazon et vu de face, et l'on a considéré qu'elle se rapportait aux quarante jours qu'il passa dans le désert, pour se préparer à ses prédications, après son baptême. Que cette figure ait ou non

sa place dans un enchaînement de faits, elle n'en remplit pas moins admirablement toutes les conditions les plus propres à nous faire pénétrer dans l'intérieur même de Jésus, et à nous mettre en communication personnelle avec lui, indépendamment de toutes les circonstances où il a pu se rencontrer. Précisément parce qu'il n'y a dans ce tableau aucun autre acteur, nous nous sentons invités à nous mettre en scène avec lui. Il n'en serait pas ainsi de toute figure où on le verrait méditer dans la solitude, si la direction de son regard et l'inflexion de son attitude nous portaient à penser que son attention est fixée ailleurs que sur nous : alors nous craindrions, ce semble, de la distraire, et, au lieu de lui demander d'entrer en conversation avec nous, nous attendrions plutôt avec respect qu'il eût terminé ses entretiens avec son Père céleste. Mais là il est tourné vers nous ; et si, pour plus de recueillement, ses yeux sont un peu abaissés, ils ont si peu à faire pour nous accorder un regard, que l'on peut se flatter d'obtenir facilement cette faveur : il médite, mais nous pouvons croire que c'est sur nous, et que lui parler de nous, ce n'est pas l'interrompre.

Ce Christ n'est ni souffrant, ni humilié, il n'est pas non plus dans l'éclat de la gloire, il est doux et accessible. Nous n'en connaissons pas qui, représenté dans un caractère de généralité semblable, réponde mieux au titre de cette étude.

Le pieux M. Olier avait fait faire des images pour représenter l'intérieur de Jésus et de Marie. Comment représenter l'intérieur d'une âme? On ne le représente pas, mais on invite une autre âme à se le représenter : il s'agit alors de représenter Jésus avec un tel mélange de recueillement et d'ouverture, que, porté soi-même à se recueillir, on entre par la pensée dans cette atmosphère de paix, de sérénité, de lumière, qui régnait au dedans du Sauveur. Or, nulle image ne répond mieux à l'intention du vénérable prêtre du XVII[e] siècle, que l'œuvre du vénérable peintre du XV[e]. Ce n'est pas que l'image exécutée sous l'inspiration de M. Olier soit autre qu'il ne la voulait ; on y sent, au contraire, quelque chose qui vient bien de lui, mais on voit qu'il n'a pu l'exécuter de sa propre main, et on regrette surtout ce qui lui manque de simplicité.

Dans la seconde des œuvres du Beato Angelico, dont nous voulons parler, Notre-Seigneur n'est plus représenté isolément, mais il est mis en scène avec deux autres personnages, et ceux-ci sont deux dominicains du couvent de Saint-Marc. Jésus est déguisé en pèlerin, et les deux religieux l'accueillent pour lui faire l'hospitalité : c'est un encouragement donné par le pieux artiste à ses frères, dans l'exercice de cette vertu : en assistant le pauvre, l'étranger, vous assistez Jésus. Quant à l'exécution,

ce qu'il y a de charmant dans ce tableau, c'est le fin sourire du Sauveur, parlequel il semble jouir du bonheur de ses hôtes, quand ils sauront quel



35

Jésus en Pèlerin. (Fresque de Fra Angelico.)

il est; c'est l'accueil aimant et empressé de ceux-ci, dont il semble que le cœur est brûlant dans eux-mêmes, comme l'étaient ceux des disciples d'Emmaüs, avant même d'avoir reconnu leur divin visiteur.

Raphaël, dans ses premières œuvres, a hérité en quelque mesure de la saveur du Beato Angelico, et l'on peut dire que c'est un *Doux Jésus* qui est représenté dans le petit tableau du palais Tosi, à Brescia : car ce Jésus ne souffre pas, il ne triomphe pas, il attire à lui ; néanmoins il participe des caractères du Christ souffrant ou du Christ triomphant : du premier, en se rattachant à la nombreuse série des *Pietà*, vu qu'il porte la couronne d'épines et qu'il montre la plaie de son côté ; du second, parce qu'on peut le croire ressuscité et montrant cette plaie comme il la montra à saint Thomas ; si bien que, participant de toutes les catégories, il ne saurait être rangé exclusivement dans celle qui nous occupe. Il faut venir jusqu'à notre époque contemporaine, pour trouver des imitateurs du pieux artiste dominicain, qui soient pleinement rentrés dans la voie que nous venons de lui voir ouvrir.

V.

JÉSUS DANS SES RAPPORTS AVEC LES AMES, D'APRÈS L'ÉCOLE D'OVERBECK.

L'art chrétien s'est réveillé au commencement de notre siècle, en tant de lieux différents, et sous des formes si diverses, que le mérite de cet heureux mouvement, pris dans son ensemble, ne saurait être spécialement assigné à aucun nom, à aucun lieu, à aucune école; mais quant à la tentative, prise en particulier, pour mettre les images qui doivent servir d'aliment à la piété chrétienne en rapport avec leur destination, nulle part, il faut en convenir, l'effort ne fut plus prompt, plus efficace, plus étendu que sur les bords du Rhin; et si, chez Overbeck, Steinle, Veit, Shadow et tant d'autres, on ne trouve pas tout ce qu'on exige aujourd'hui pour primer parmi les grands peintres, on ne saurait leur contester d'avoir fait de leur crayon un instrument qui élève l'âme, la console et la nourrit mieux qu'on ne l'avait fait par le tracé des lignes et le maniement des couleurs, depuis que l'Ombrie et la Toscane avaient cessé d'être des pépinières de peintres chrétiens; et après eux, ce que l'on a fait de mieux en France sous ce rapport, est principalement venu de leur impulsion, tandis que la source où ils avaient eux-mêmes puisé leurs premières inspirations, et où ils continuaient de puiser pour les entretenir, remontait en arrière et de plusieurs siècles, et se trouvait en Italie : situation bien accusée par la fixité du séjour d'Overbeck à Rome. Alors la France, l'Italie, l'Allemagne semblaient vouloir s'aider et se soutenir les unes les autres, et l'on pouvait espérer que tous les peuples allaient de concert, par un vif renouvellement de la vie chrétienne, élever de beaucoup le niveau de la vraie civilisation. Hélas! que de déboires et de mécomptes! Tandis que l'Italie semble avoir oublié que le principe de toutes ses grandeurs était dans son union avec l'Eglise—au point de se faire la geôlière de son chef, au lieu d'en être la couronne—voilà la France et l'Allemagne aux prises dans une lutte horrible, celle-ci avec le rôle de bourreau, celle-là devenue la victime, l'une si barbare, l'autre si déchue, pour s'être éloignées de Dieu! Comment rappellerions-nous, en ce moment, ce que produisit de plus suave, au sein de la première, toute une pléiade de pieux artistes? comment obtenir de la seconde qu'elle s'inspire d'accents aussi purs et aussi sereins? Les orages passent; le bien, à l'exemple du bon grain, ne meurt pas sans avoir fléchi sous les vicissitudes des mauvais jours. Quand

nous avons entrepris ce travail, le temps semblait propice, bientôt après il l'était beaucoup moins, puis il est devenu tout à fait contraire. Nous continuons cependant de tracer notre sillon. Vienne un retour miséricordieux de la main divine : ce que nous aurons semé pourra peut-être fructifier dans la paix d'une belle fin d'été, précédant de nouveaux hivers [1].

Dans la plus authentique et la plus obscure des prophéties, où saint Jean nous annonce les destinées de l'Eglise et du monde, pour nous préparer à des luttes gigantesques, sans nous en dévoiler les secrets, — à côté de tant d'images sublimes et terribles, il en est qui sont pleines de douceur et de paix. Nous en saisissons une qui, avec une suave composition qu'elle a inspirée, nous ramène à la poursuite de nos paisibles labeurs.

Ecce sto ad ostium et pulso [2] : « Voilà que je me tiens à la porte et je frappe », dit le Sauveur dans l'Apocalypse. Il se tient à la porte : vous le croyez éloigné ; détrompez-vous, il est toujours prêt à entrer : il frappe... Vous n'entendez pas ? C'est que vous faites intérieurement trop de bruit, c'est que vous ne reconnaissez pas sa voix. Vous sentez qu'il vous manque cependant ; il peut se faire même que par moment vous l'appeliez, mais c'est un cri de détresse qui n'est pas soutenu, et aussitôt vous recourez à de nouvelles illusions, à de nouveaux enivrements. Vous ne prêtez pas l'oreille, vous ne lui ouvrez pas ; il frappe, mais à petit bruit, et pour l'entendre, il faut avoir déjà incliné son cœur vers lui. Pour lui, il est là, toujours là, à la porte de votre cœur, avec une patience inépuisalbe, il s'y tient et il frappe. Comment concevoir une plus douce image, et comment la mieux rendre que Veit ne l'a fait ? Voyez Jésus, comme il est penché vers cette porte : il a frappé, il va frapper encore, et il écoute, et il attend ; il n'est pas sans une certaine teinte de tristesse, car on tarde bien à lui ouvrir ; mais sa paix et sa douceur n'en souffrent pas, et l'on n'attend qu'épanchement de sa part, sans l'ombre de rigueur pour celui qui enfin viendra lui ouvrir. Suavité et simplicité ! nous les demandons en des compositions de ce genre ; dans celle-ci nous les trouvons pleinement.

Overbeck, toujours si suave, n'a pas mis autant de simplicité dans ses œuvres : il a trop à dire, et surtout dans sa seconde manière, on voit trop quelquefois qu'il ne compte pas assez, nous dirions sur ses lecteurs, car de son crayon il trace de petits poëmes qu'il faut lire. Mais cette critique n'a qu'une portée relative ; et à défaut de la simplicité de ses moyens, on sent celle de son âme. Si nous nous en tenons d'ailleurs à une

1. Écrit le 19 décembre 1870.
2. Apoc., III, 20.

figure isolée du Sauveur qui forme le frontispice de sa *Vie*, l'une des premières et des plus heureuses publications de l'artiste, les qualités dont nous recherchons la réunion, nous apparaîtront sans ombre. Cette divine figure porte la croix ; elle est empreinte de majesté : mais cette majesté est si douce, et l'on voit si bien que la croix ainsi portée ne pèse pas, que, pour ranger ce Christ hors des catégories bien déterminées de la douleur et du triomphe, on pourrait se passer de l'inscription qui l'entoure : *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis. Discite a me quia mitis sum et humilis corde, et invenietis requiem animabus vestris. Jugum meum suave est et onus meum leve*[1]. Cette inscription, d'ailleurs, achève de l'affirmer : Jésus se présente là, dans le sentiment de la plus exquise douceur et pour inviter les âmes à entrer en communication avec lui ; la croix qu'il porte est le joug même que le chrétien devra porter ; par elle-même elle est grande et lourde, mais nul ne la portera tout entière, puisque Jésus la porte avec lui ; et c'est là ce qui la rend légère. Les plaies de ce divin Sauveur, tracées sur ses mains et ses pieds, apparaissent elles-mêmes avec un caractère de généralité qui exclut toute circonstance particulière de sa Passion, de sa vie mortelle ou glorieuse : Jésus étant là, tout entier, pour le seul profit de celui qui vient à lui.

Nous citerons encore, parmi les meilleures images qui nous soient venues de Dusseldorf, un *Souvenir de première communion*, qui ne se compose que d'une seule figure en pied de Notre-Seigneur, avec un entourage d'emblèmes et de sentences qui se rapportent au Très-Saint-Sacrement. Jésus ne tient pas la sainte hostie, comme en d'autres compositions, pour la distribuer de sa main : il la porte suspendue sur sa poitrine, afin de mieux dire que cette hostie, c'est lui-même ; et par le mouvement de ses bras demi-étendus, d'accord avec l'expression de son visage, on comprend qu'il se donne. Suavité et simplicité, voilà donc encore ce que And. Muller a su réaliser dans cette image, avec un véritable bonheur.

Si nous abordions maintenant l'examen de l'imagerie en France, sous l'impulsion qui lui vint d'Allemagne, bien qu'elle dévie facilement de la simplicité que nous réclamons en pareille matière, nous ne trouverions pas tout à blâmer, dans ces rapports, par exemple, où l'on s'est ingénié à représenter Jésus soit avec le fidèle, soit avec le pécheur qui revient à lui. Ainsi, qu'un jeune homme à genoux se jette la tête sur son sein, et qu'il l'accueille avec tendresse, nous ne voyons là rien de trop, relativement à ce que l'on peut attendre de sa bonté, et une semblable familiarité ne saurait lui déplaire. Mais qu'on tourne et retourne en tous sens quelques

1. Matth., XI, 28, 29.

idées semblables, on tombe dans le puéril ou dans l'affecté, et nous voyons apparaître l'esprit d'industrie, avide chaque année d'activer son débit par des productions nouvelles.

Il y a dans l'iconographie chrétienne, des nouveautés légitimes, lorsqu'elles répondent à un besoin nouveau des âmes, au tour particulier que prend dans ses évolutions l'ascétisme ; tout à l'heure nous défendrons contre les rigueurs d'un esprit archéologique trop exclusif, et contre la sécheresse de certaines doctrines trop ennemies de la vie et du mouvement dans l'Église, les images du Sacré-Cœur de Jésus et du Cœur immaculé de Marie, dont l'usage ne date pas de plus de deux siècles, et dont la grande propagation est toute récente. Mais ces productions qui arrivent à point, germent avant de mûrir; elles ont des racines quand on les aperçoit, elles croissent dans un esprit de sagesse et de sobriété. Ce n'est pas la fantaisie du jour, que le jour suivant emporte. Conçues d'après des éléments stables, le travail de l'un et de l'autre n'y apporte que peu de modifications; et, toujours ouvertes au progrès, elles apprennent à le faire consister dans l'amélioration et non dans le changement, à faire mieux chacun ce que tous veulent faire.

VI.

LE SACRÉ-CŒUR DE JÉSUS.

La dévotion au Cœur sacré de Jésus est de tous les temps, si on la considère dans son principe et dans son essence, car le cœur, c'est le signe et le symbole de l'amour dans le langage, parce qu'il en est l'organe dans le corps humain, sous les impressions de l'âme.

La vie animale étant une lutte perpétuelle, le cœur a pour fonction de lancer sans cesse dans tous les organes un principe de vie, pour combattre un principe d'affaissement et de dissolution, qui, sur eux aussi, pèse incessamment. Or, l'amour ayant pour effet de faire de deux vies une seule vie, de beaucoup de vies, de toutes les vies une seule vie, le cœur, sous l'impression de l'amour, reçoit une impulsion plus vive, comme pour lancer la vie non-seulement dans ses propres membres, mais aussi dans les membres de ceux que l'on aime. Si l'on craint pour leur vie, l'on voudrait leur donner de la sienne plus qu'on n'en prend pour soi-même, et les pulsations du cœur s'ensuivent, quelquefois avec une vivacité inouïe. Quelquefois aussi l'on sent le désir d'aimer, mais l'on ne sait pas bien sur qui faire porter son amour; ou les affections se contrarient et se

partagent : alors, faute d'une direction franche, le cœur, fortement ému, s'agite et se tourmente. Quand l'amour est réciproque, les cœurs battent à l'unisson, comme d'une pulsation simultanée qui verserait également la vie dans plusieurs existences devenues communes; en quelque sorte, ils ne font plus qu'un, *cor unum et anima una :* union qui se réalise dans la perfection entre les chrétiens ne formant qu'un corps avec Jésus-Christ leur divin chef.

Tout ce que l'on a jamais fait, afin de rappeler combien Jésus nous a aimés, afin de lui rendre amour pour amour, afin de nous exciter à l'aimer, revient à la dévotion adressée plus expressément en ces derniers temps à son Cœur adorable. Cette dévotion, en un mot, n'est autre, dans le fond, que la dévotion même à son divin amour, mais sous une forme spécialement propre à nous rappeler tout ce qu'il a humainement ressenti pour nous, et dans son âme et dans son corps.

Pour peu qu'on nous ait suivi dans les études qui précèdent, on comprendra facilement qu'une semblable direction donnée à la piété chrétienne, n'ait été ni dans les tendances ni dans les besoins des écoles primitives. Au XIe siècle, saint Pierre Damien aime à parler des richesses du Cœur de Jésus. Aux XIIe et XIIIe siècles, saint Bernard, saint François, sainte Claire, s'adressent avec effusion à ce divin Cœur; sainte Gertrude et sainte Mecthilde avaient, dès lors, des révélations à son sujet. Dans la suite, sainte Catherine de Sienne, saint Ignace, sainte Thérèse, saint François Xavier, saint François de Sales, précédèrent la bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque, dans la voie qui lui fut plus spécialement ouverte. Mais avant elle, si le divin Cœur de Jésus a jamais été représenté en quelque image, ce n'est qu'exceptionnellement, et ce Cœur sacré n'occupe une place dans l'iconographie chrétienne qu'à partir du XVIIe siècle, à son milieu. Il en devait résulter que ces pieuses images étaient exposées à obtenir peu de faveur, au point de vue des études archéologiques, d'où est venue la principale impulsion tendant à relever l'art chrétien ; et, soit que l'on se portât vers l'antiquité primitive, soit qu'on accordât la préférence au moyen âge, pour y chercher ses modèles, il pouvait sembler que leur associer une composition aussi moderne serait de l'anachronisme. Nous n'avons jamais pensé que l'on dût céder à de pareilles susceptibilités. Si l'on adopte l'architecture et les éléments décoratifs de quelqu'une des grandes époques chrétiennes, il faut que ce soit avec la pensée qu'elles ont la vie et qu'elles peuvent se prêter aux légitimes évolutions que les temps et les circonstances amènent dans les dispositions mêmes des vrais fidèles. Si la question n'est qu'une question de style, nous répondrons qu'une image du Sacré-Cœur peut elle-mêm se prêter à quelque style que ce soit.

Quand tout devient si sec et si creux dans les combinaisons de la sagesse humaine, et que les faux semblants de la philanthropie reposent sur tant d'illusions ; quand, en définitive, hors de l'union avec l'Homme-Dieu, toutes les velléités, en apparence les plus généreuses, aboutissent au plus stérile égoïsme, il y a dans le monde un besoin immense d'amour et de tendresse qui repose sur un objet précis et se résolve en effets pratiques. Il nous faut le Cœur de Jésus pour que nous puissions l'aimer, pour qu'il nous apprenne à aimer : Lui, qui a tant aimé, et qui voudrait embrasser tous les hommes dans son amour immense.

Or, quand les symboles de pure convention sont admis dans la langue de l'art pour rendre, sous une forme visible, des idées qui n'ont pas de corps, comment ferait-on difficulté d'y admettre une figure de langage qui exprime la chose invisible, par l'organe corporel même qui, en effet, lui sert d'instrument ?

Le procédé est si naturel que, pour le voir en usage, il n'est aucunement nécessaire de descendre jusqu'à l'époque où, à l'instigation de la bienheureuse Marguerite-Marie, il fut appliqué au Cœur de Jésus ; c'est seulement quant à cette application que nous reconnaissons n'en avoir pas rencontré d'exemples au moyen âge ; mais au xive siècle, en Italie du moins, il n'est pas rare de voir un cœur entre les mains de la Charité, comme si elle l'avait tiré de son sein pour l'offrir à Dieu.

Ce qui, à nos yeux, est d'un bien plus grand poids que tout ce que nous pourrions réunir d'autres raisons, ce sont les intentions mêmes que le divin Sauveur manifesta à sa servante. En fait de révélations particulières, on en trouverait difficilement qui méritassent plus de crédit, l'Église en ayant adopté les conclusions, par l'établissement de la fête du Sacré-Cœur, et par les encouragements accordés à son culte ; or, Jésus assura à la bienheureuse Marguerite-Marie « qu'il prenait une singulière com- « plaisance à voir les sentiments intérieurs de son Cœur et de son amour « honorés sous la figure de ce cœur de chair, tel qu'il lui avait été « montré, environné de flammes, couronné d'épines et surmonté d'une « croix »

En rapportant ces termes, nous nous trouvons avoir dit comment il convenait de représenter le Cœur de Jésus. C'est un cœur de chair : on le rappelle par la couleur en le peignant rouge, par la forme générale ; mais on le représente comme un symbole, et il n'est pas besoin de combattre le grossier réalisme qui prendrait son modèle dans un atelier de dissection. Il est environné de flammes, ou des flammes jaillissent au sommet du tronçon d'artère qui s'y attache : en effet, le principe de vie que répand le cœur dans le corps, se confond avec sa chaleur ; il est d'autant plus

brûlant, que ses pulsations sont plus vives : un cœur plein d'amour est un cœur embrasé, et ce sont des flammes qu'il lance vers les objets de ses affections. La couronne d'épines dit tout ce que Jésus a souffert pour nous dans son Cœur, c'est-à-dire dans ses affections mêmes, bien plus encore que dans ses membres, toutes ses tortures corporelles ayant leur contre-coup bien plus vif dans les douleurs de son âme. Que ne souffre pas celui qui aime, quand il souffre de la part et par le crime de celui qui est aimé? La couronne d'épines peut entourer le Cœur de Jésus de deux manières : ou comme l'étreignant, c'est le plus ordinaire, et aussi le plus poignant ; ou le ceignant comme une auréole : alors les douleurs du Cœur de Jésus apparaissent comme étant passées, plutôt qu'on ne les considère comme étant présentes ; et la couronne redevient comme une sorte de trophée. La croix aussi qui le surmonte offre une double idée, représentant désormais une idée de triomphe, tout autant qu'une idée de supplice : le Cœur de Jésus, en effet, est un Cœur victorieux ; tout ce qu'il a souffert, il l'a fait pour dompter les cœurs ; et combien, de siècles en siècles, n'en a-t-il pas subjugué, et toujours les meilleurs et les plus nobles !

Par exagération de zèle pour une bonne chose, au nom de l'archéologie, il en est qui n'auraient pas adopté cette précieuse image ; d'autres, partant du même milieu, lui ont donné une teinte archéologique, en l'appliquant sur un nimbe crucifère. Le nimbe étant proprement un ornement de la tête, on pourrait mettre en doute la convenance de l'association : nous ne voyons pas cependant qu'il y ait lieu de la proscrire, le nimbe étant une forme convenue du rayonnement lumineux auquel le Cœur de Jésus a droit incontestablement, la croix dont on le timbre disant qu'il est divin, le Cœur de Jésus étant une formule abrégée qui le représente tout entier, puisque ce Cœur est perpétuellement uni à la Divinité.

Le Cœur de Jésus le représente tout entier, mais comme un signe et un symbole peut représenter la chose signifiée ; l'art s'en sert, mais il y met peu du sien, si, au Cœur de Jésus, il ne joint Jésus lui-même, avec une physionomie et une attitude conformes à ce que l'on attend de lui, quand on s'adresse à son divin Cœur. Ce Cœur étant figuré sur sa poitrine, selon l'usage reçu, il s'agit de représenter non-seulement un Jésus doux et accessible, un Jésus aimable, mais aussi un Jésus aimant ; un Jésus blessé, mais non refroidi dans son amour : la tâche est délicate, car, en matière de portrait, et c'est un portrait qu'il faut faire, il y a peu de place entre la froideur et l'affection, quand, non content de rendre un caractère, on prétend exprimer un sentiment.

Il y a un type de Christ au Sacré-Cœur, plus généralement en usage, qui nous vient du siècle dernier: de là, ces traits un peu menus, cette tête inclinée, avec un accent un peu langoureux, ce cou légèrement tourmenté; mais on y sent l'inspiration d'une vraie piété, et quiconque a prié devant cette image est en droit de lui être attaché. Jésus y tient son Cœur dans la main, il le montre de l'autre main, et il semble dire : « Voici ce Cœur qui vous a tant aimé, qui a tant souffert pour vous, qui est encore tout enflammé de votre amour ». Maintenez tout ce qu'il y a de pieux dans cette image, mais qu'elle ait un peu plus de simplicité, elle n'en sera que plus suave ; que ses traits aient un peu plus de virilité, de rondeur et de fermeté : sans rien perdre de son caractère de douceur, elle n'en touchera que mieux, plus solidement, plus profondément.

Il semble aussi que l'auteur de cette image ait voulu lui donner un peu de mouvement, comme si elle venait à vous, impression qui s'est traduite plus sensiblement quand on a essayé de la mettre en pied, soit comme marchant, soit comme étant portée sur les nuages. Elle a été faite probablement en vue directe de l'apparition même dont fut favorisée la bienheureuse Marguerite-Marie : alors la servante de Dieu dut voir, en effet, Notre-Seigneur s'approcher, et Jésus ne demeura pas immobile en sa présence. Mais, dès lors qu'on ne la met pas en scène, et que le mouvement du Sauveur ne se termine pas et ne s'explique pas par rapport à elle, il est plus au pouvoir de l'art de donner de l'intensité aux sentiments requis par la nature de l'image, en la faisant telle qu'elle se prête à tout ce qu'on peut lui demander, plutôt qu'en lui faisant commencer une action qui, nécessairement, demeure suspendue, et qui ne répond pas également aux besoins variés de ceux qui viennent se présenter devant elle. Donnez-nous un Jésus tel, son Cœur à découvert, que chacun puisse croire qu'il s'adresse à lui en particulier ; un Jésus qui nous invite, qui nous accueille, qui nous attende selon nos dispositions du moment ; un Jésus qui apaise la crainte, qui s'ouvre à la confiance, qui excite la ferveur, qui réveille l'indifférence.

L'artiste, selon ses dispositions à lui-même, accusera sans doute principalement une de ces tendances ; il modifiera en conséquence l'inflexion de la tête, l'attitude du corps et la situation des mains : elles peuvent, l'une et l'autre, ou porter, ou montrer le divin Cœur; elles peuvent s'ouvrir et s'écarter, pour témoigner combien celui à qui il appartient, en le donnant, s'abandonne tout entier ; l'une d'elles, dans un sentiment plus grave, peut bénir avec ce geste qui annonce aussi toute vérité.

Quoi qu'il en soit, sur un pareil thème de composition, l'art n'a pas beaucoup à s'étendre, mais il n'y en a pas où il puisse autant se grandir ou, pour mieux dire, se diviniser ; car Dieu est amour, et

l'art est appelé à rendre l'amour d'un Dieu ; le plus grand des artistes y mettra tout ce qu'il a de plus exquis dans son âme, tout ce que sa main peut toucher de plus senti, et de plus délicatement senti ; après avoir fait bien, il pourra faire mieux, et encore et toujours être surpassé par un cœur qui, à son tour, comprendra mieux comment Jésus sait aimer.

ÉTUDE XI.

DE LA CROIX.

I.

ESTHÉTIQUE DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX.

La Passion du Sauveur se présente aux méditations du chrétien sous deux aspects bien différents, résumés dans ces paroles de Notre-Seigneur lui-même : *Oportuit pati Christum, et ita intrare in gloriam suam* [1] : « Il a fallu que le Christ souffrît et qu'il entrât ainsi dans sa gloire » ; et dans ce passage de saint Augustin : *Inspice vulnera pendentis, sanguinem morientis, pretium redimentis, cicatrices resurgentis; caput habet inclinatum ad osculandum, cor apertum ad diligendum, brachia extensa ad amplectandum, totum corpus expositum ad redimendum :* « Il est suspendu à un gibet, voyez « ses plaies; il meurt, voyez son sang ; il vous rachète, voyez le prix de « sa mort ; il va ressusciter, voyez ses blessures changées en glorieuses « cicatrices. Il a la tête inclinée pour vous baiser, le cœur ouvert pour « vous aimer, les bras étendus pour vous embrasser, tout le corps livré « pour payer votre rançon ».

Voici le supplice le plus douloureux, le plus immérité; et, pour être souffert volontairement, avec la patience la plus parfaite, par un sentiment de réparation et de dévouement sans bornes, le spectacle n'en est que plus pathétique, si l'on considère le crime des bourreaux et la qualité de la victime. Mais c'est le chemin de la gloire, c'est le combat victorieux, et au lendemain de la bataille, tout ce qui la rappelle au vainqueur se change en trophée, la sanglante blessure devient la noble cicatrice dont on se pare. Mort au profit des siens, l'on revit honoré dans leur mémoire. La foi nous promet bien au delà : on ne meurt que pour

1. Luc., XXIV, 26.

revivre corps et âme; et le Fils de Dieu, atteint hier de la mort au sein de la victoire, par une méprise des meurtriers plus heureuse encore par ses résultats qu'elle n'est coupable dans leurs intentions, va revivre demain avant l'aurore, nous offrant comme sa conquête l'assurance d'une résurrection semblable à la sienne.

Or, à l'art chrétien il appartient de suivre toutes les phases de la pensée chrétienne. Aux premiers fidèles engagés eux-mêmes dans une lutte où il fallait tenir tous les courages à la hauteur du danger, il ne présenta dans la Passion du Christ, leur maître et leur modèle, que son côté glorieux; et ainsi étaient toujours tenues en haleine ces légions de martyrs, n'envisageant jamais dans les tortures et la mort que les palmes et les couronnes qui attendent au terme de sa course l'athlète victorieux.

La croix, aux yeux des Juifs, était un scandale; aux yeux des Gentils, elle semblait une folie. Le chrétien affirmait qu'elle était, de la part de Dieu, la plus haute manifestation de force et de sagesse, et pour l'homme régénéré, le plus grand des bienfaits; mais il avait paru sage aussi de ménager les âmes timides et nourries des préoccupations terrestres: amenés à la foi par des voies plus accessibles, ces enfants de la veille acquerront bientôt, au sein de l'Église, une puissante virilité; telles vérités qui, enseignées trop tôt, leur auraient paru dures, les inondaient de lumière, et tel joug qui leur eût été insupportable, leur devenait doux et léger.

L'usage de représenter la Passion du Sauveur et tous les signes propres à la rappeler, par leur côté glorieux, ne se développa que dans une seconde période de l'art chrétien. On évita d'abord de les représenter d'aucune manière, ou l'on eut soin d'en dissimuler la représentation sous des formes peu apparentes ou toutes conventionnelles, capables de rappeler facilement aux initiés ce qu'elles signifiaient, sans éveiller l'attention des profanes.

Dans la suite des âges, au contraire, lorsque le Christianisme était devenu depuis longtemps la loi du monde, le chrétien, toujours obligé de combattre, toujours exposé à souffrir, avait surtout besoin de combattre contre lui-même; il avait besoin de se rappeler que le règne de Dieu n'arrive pas pleinement en cette vie. La vie du Sauveur étant le modèle de la nôtre, cette portion de notre existence que nous passons sur la terre, quelque place qui nous soit faite, répond toujours à l'une des phases de la voie douloureuse parcourue par notre Seigneur et Maître. A l'heure passagère des jouissances qui séduisent, il est bon d'avoir l'œil sur la croix, afin de considérer ce qu'il a souffert précisément pour nous racheter des conséquences de nos molles convoitises; et dans un instant, quand l'épreuve va venir, où trouver une consolation comparable à celle du crucifix? Jésus a souffert pour nous, il acceptera,

si nous le voulons, toutes nos souffrances comme endurées pour lui ; la douce force, la céleste patience avec lesquelles il a souffert tout ce qu'il est possible de souffrir, il nous les communiquera pour supporter de même tout ce qui viendra peser d'angoisses sur notre âme, tout ce qui pourra torturer les fibres de nos sens.

Qui demeurerait étranger à cette succession d'idées et d'aspects dans l'ascétisme chrétien, ne saurait comprendre qu'imparfaitement les divers courants qui se sont partagé la direction de l'art que nous étudions tout spécialement quant au cycle fondamental de la Passion et de la croix. La représentation de la croix vient déjà de nous apparaître sous trois faces diverses, suivant qu'on la dissimule, qu'on y attache une idée de triomphe ou une idée de sacrifice; mais les tendances de l'art chrétien, sous les ombres dont elles se voilaient, devaient promptement aboutir aux caractères qui constituent la seconde période de son premier âge, et tout se réduisit bientôt à ces deux termes de gloire et de souffrance représentés par la croix. Ils répondent aux deux périodes dont le partage s'accomplit au cœur du moyen âge, mais avec des pénétrations graduelles de part et d'autre, auxquelles, prises dans leur ensemble, il serait difficile d'assigner une date; nous observerons les deux courants dont nous parlons, chacun au delà des limites où il domine. Il est des œuvres et des usages où les idées de gloire attachées à la croix ont pénétré jusqu'à nous, et en remontant aux plus anciens crucifix, nous trouverons les premiers essais des artistes pour attendrir au spectacle ou seulement au souvenir des souffrances de l'Homme-Dieu.

En étudiant successivement les croix primitives, auxquelles n'adhère aucune figure de Notre-Seigneur; puis celles sur lesquelles il est représenté, soit au figuré, soit en personne; celles, enfin, sur lesquelles il est véritablement crucifié, nous suivrons la marche des temps, mais non pas assurément de telle sorte que des monuments de la première ou de la seconde série n'aient été devancés par ceux de la seconde ou de la troisième. Nous dirons ensuite un mot des principales espèces de croix dont, pendant le cours de ces observations, nous n'aurons pas eu suffisamment occasion de faire connaître la nature, la destination et les formes.

II.

CROIX PRIMITIVES.

La croix est, par excellence, le signe du Christ et le signe du chrétien. Ce fut de ce signe sacré que saint Jean, dans ses visions de l'Apocalypse, vit marquer le front des élus ; l'usage de le former par le mouvement de

la main est de tradition apostolique; l'Eglise s'en sert et s'en servit, dès l'origine, dans l'accomplissement de tous ses rites, et les premiers chrétiens, dès lors, en usèrent dans toutes les circonstances de la vie[1]. Ils le formaient, suivant la variété des circonstances, sur le front, sur leur bouche, sur leur poitrine et sur les objets extérieurs, principalement sur leurs aliments. Il ne faut pas s'étonner cependant qu'ils n'aient inscrit la croix qu'avec infiniment de réserve sur les monuments figurés, car il y a une grande différence entre un geste fugitif qu'on ne fait ouvertement qu'à propos, et un signe à demeure, livré sans interprétation aux regards de tous ceux qui, le voyant, auraient pu l'interpréter dans le sens odieux ou dérisoire que les païens lui attribuaient par rapport aux chrétiens. Il est donc rare de trouver la croix, même lorsqu'elle est réduite à un simple signe, représentée sans dissimulation de formes, avant Constantin; mais tout entre-croisement de lignes devait d'autant mieux suffire pour la rappeler aux chrétiens, que telle était la manière dont ils la formaient usuellement par le mouvement de la main. Le geste que nous faisons aujourd'hui dans le même but, en portant la main successivement de la tête à la poitrine, puis aux deux épaules, n'a été probablement usité que plus tard. Une ancre et sa traverse (pl. XVII, fig. 1 [2]), la croix *gammatée*, ainsi appelée parce qu'elle semble formée de la lettre grecque Γ quatre fois répétée (pl. XVIII, fig. 1), et surtout la lettre X, remplissaient parfaitement le but qu'on se proposait; et si l'ancre avait l'avantage d'associer ensemble la foi et l'espérance du chrétien, l'X avait celui d'être en même temps la première lettre du nom du Christ dans la langue grecque, et on l'accouplait volontiers avec un I, pour signifier les deux noms réunis de Jésus-Christ. (*Id.* fig. 2.)

La conversion de Constantin eut pour effet, non-seulement de lever les entraves qui pesaient sur le Christianisme, mais encore, par les circonstances de la vision miraculeuse qui la provoqua, elle était faite pour mettre la croix particulièrement en honneur : *In hoc signo vinces!* Voilà donc la croix tirée de son ignominie aux yeux du monde et proclamée publiquement un signe de victoire. Constantin voulut que l'image en fût placée sur son étendard, en tête de ses armées. Cependant, soit habitude, soit crainte de présenter cet emblème sacré sous la figure trop directe du gibet qui servait encore au supplice des esclaves, la croix doublement représentée sur le labarum par l'entre-croisement de la hampe et de l'antenne qui supportait l'étendard proprement dit, étendard où l'on

1. De Rossi, *De Titulis Carthaginiensibus; Spicil. Solesm.*, T. IV. — Martigny, *Diction. des Ant. chrét.*, p. 188.

2. L'ancre que nous donnons est tirée de la *Roma sotterranea*, de M. de Rossi, T. II, pl. XLVII, fig. 23.

voyait la propre image de Constantin et celle de ses fils, et par l'X du monogramme du Christ, renfermé au-dessus dans une couronne d'or, n'y apparaissait que sous des formes encore plus ou moins dissimulées [1].

Le triomphe du Christianisme s'affichait bien plus ouvertement sur cet insigne, au moyen du monogramme exprimant le nom du Christ, que par l'idée de la croix, qu'il était cependant bien certainement entré dans l'intention de l'empereur d'y consacrer solennellement.

Jusque-là, le monogramme, sous sa forme complète, où le P s'unit à l'X, ☧, avait été si peu usité, qu'on ne connaît antérieurement aucun exemple certain, et qu'il faut recourir aux inductions pour admettre, ce qui est probable, que Constantin adopta cette forme sans l'inventer.



36

Pierre gravée, du musée Barberini [2].

A partir de l'éclat qu'il lui avait donné, ce signe devint d'un usage général, tandis qu'au contraire, à juger par les monuments qui nous sont parvenus, on continua à n'employer qu'assez peu la croix sous ses formes nettement caractérisées. Nous savons cependant que Constantin fit placer sur le tombeau de saint Pierre une croix d'or du poids de 150 livres, et une autre de pareil poids sur celui de saint Paul [3]. La découverte de la vraie croix par sainte Hélène, les très-grands honneurs rendus à ce bois sacré, l'abolition du supplice infamant de

1. Voir notre pl. XVIII. Nous donnons sous le n° 4 le labarum d'après Gretzer, tel que le décrit Eusèbe. Les images de Constantin et de ses fils sont représentées sur la bannière.

2. Cette pierre gravée, attachée à un anneau, a été successivement publiée par Gori (*Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 160), et par M. Didron, dans l'*Hist. de Dieu*, dont nous reproduisons la vignette. Comme nous savons que l'authenticité de beaucoup de ces petits monuments a été mise en doute, nous n'oserions rien garantir à l'égard de celui-ci. Nous n'avons pas non plus de motifs pour le suspecter; et il est intéressant, parce qu'il associe plusieurs éléments de représentation usités aux IVe et Ve siècles. Par la traverse supérieure, unie au monogramme, il rappelle le labarum; les colombes figurent les âmes fidèles; le serpent représente l'ennemi vaincu. L'*alpha* et l'*oméga*, celui-ci dans sa forme majuscule antique, et le mot *salus* — qui, dans la mosaïque de Saint-Apollinaire, à Ravenne, pl. XVIII, fig. 5, se complète ainsi : *salus mundi* — disent que le Christ est le principe et la fin de toutes choses, et que la croix est le salut du monde. Cette pierre a été très-grossie dans la gravure.

3. *Liber pontificalis*, p. 20, 21.

la croix, tout se préparait au IVe siècle pour ne plus laisser subsister d'hésitation dans le siècle suivant. Si les chrétiens hésitaient, ce n'était pas, on en voit la preuve, qu'ils craignissent de trop honorer l'instrument du salut, mais leur crainte était qu'il ne fût pas assez honoré, qu'il fût méprisé au contraire par beaucoup de gens encore incapables d'en comprendre le mystère.

La croix apparaît sur les monuments et s'y substitue au monogramme, suivant les lieux, à raison de l'extension plus ou moins rapide du Christianisme. En Afrique, où elle avait été telle qu'il n'y restait, par exemple, presque plus de païens, à une époque où ils étaient encore très-puissants à Rome, on s'explique que cette substitution se soit opérée plus tôt[1].

Il ne s'agit là, généralement, que de simples petites croix tracées sur des inscriptions sépulcrales; et au point de vue de l'art, elles n'auraient aucun droit de nous occuper, si, de l'idée qu'elles représentent, ne devait sortir la croix monumentale; mais dès lors que l'idée a germé, il ne faudra, pour la faire entrer dans le domaine de l'art, qu'une occasion de l'appliquer sur un tombeau de plus d'importance.

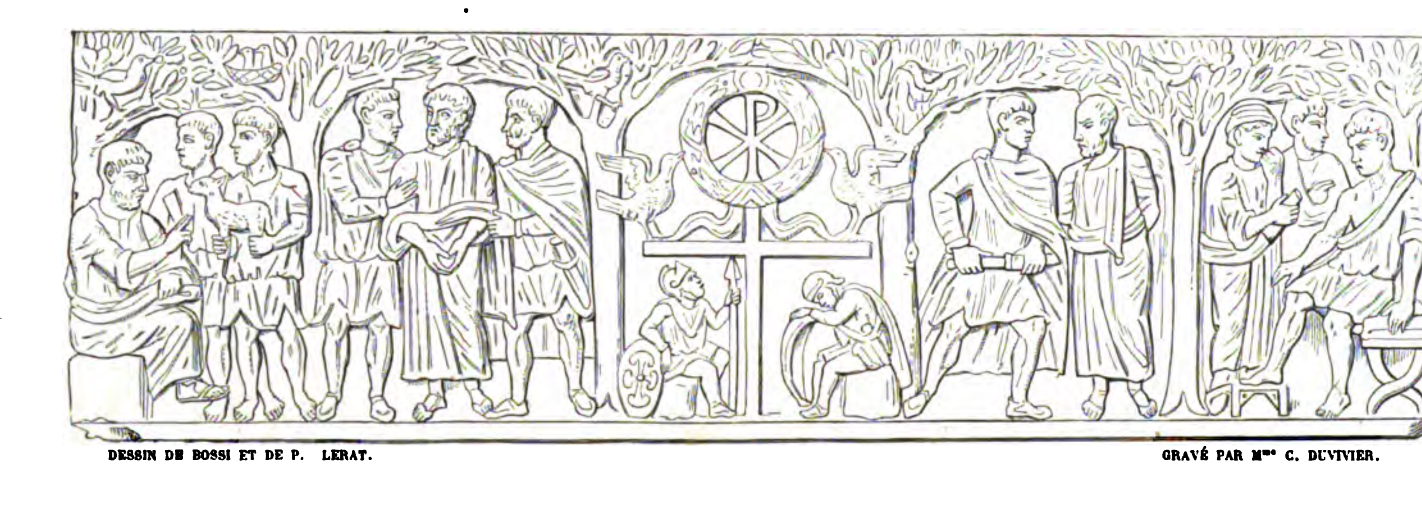
C'est également de l'Afrique que provient un seau de plomb qui, après avoir figuré à l'Exposition universelle de 1867, envoyé par le bey de Tunis, a été publié depuis par M. de Rossi, dans son *Bulletin d'archéologie* de novembre et décembre de la même année; sur les deux faces de ce monument, qui n'est pas postérieur au Ve siècle, on voit doublement la croix s'élever triomphante au sommet de la montagne d'où sortent les quatre fleuves; deux cerfs s'en approchent, images des chrétiens qui vont se désaltérer à ces eaux vivifiantes.

Parmi les peintures des Catacombes, nous ne connaissons que deux exemples de croix monumentales. Ils proviennent du cimetière de Pontien, et ne remontent pas plus haut que le VIIIe siècle.

Sur un assez grand nombre de sarcophages, la croix triomphante est représentée comme sujet central, d'après le type du labarum de Constantin, c'est-à-dire qu'elle est surmontée d'une couronne renfermant le monogramme sacré (pl. V et XV).

Les croix que saint Paulin fit représenter dans les basiliques de Nole et de Fondi, étaient aussi accompagnées d'une couronne :

1. De Rossi, *De Titulis Carthaginiensibus*.



DESSIN DE BOSSI ET DE P. LERAT. GRAVÉ PAR Mme C. DUVIVIER.

LA CROIX TRIOMPHANTE ET LE MARTYRE.

Sarcophage du musée de Latran.

« Crucem corona lucido cingit globo... »

dit-il de Nole ; et il dit de Fondi :

« Ardua crux pretiumque crucis sublime corona... »

Il résulte de ces termes, que, dans ces deux églises, la couronne ne devait pas être disposée de la même manière : à Nole, elle embrassait probablement la croix, sous forme d'encadrement ou d'auréole, comme dans la mosaïque de Saint-Apollinaire *in classe*, près de Ravenne (pl. XVIII, fig. 5) ; à Fondi, ces mots : *sublime corona*, semblent indiquer que la couronne surmontait la croix, comme sur nos sarcophages.

Généralement, sur ces sarcophages, la traverse de la croix sert d'appui à deux colombes : images des âmes fidèles qui viennent se poser sur cet arbre de vie, et y chercher le salut et la paix. A Nole également, il y avait des colombes, mais au nombre de douze probablement, car elles représentaient tout le collége apostolique, au dire de saint Paulin, et formaient autour de la croix comme une seconde couronne concentrique.

Sur les sarcophages, l'espace resté libre au-dessous de la croix est généralement occupé par deux soldats; mais ce n'est pas sans exception, car l'un de ces monuments, trouvé dans les fouilles du Vatican et publié par Bosio [1], offre, à cette place, le Christ ressuscité, apparaissant à deux des Saintes Femmes, près du tombeau représenté lui-même avec l'aspect monumental de la coupole dont il était recouvert depuis le triomphe du Christianisme.

Cette scène aidera à nous donner la signification des soldats auxquels elle est substituée. Ordinairement, un des soldats, celui de gauche, est endormi ; celui de droite, au contraire, lève les yeux vers la croix, et il porte une lance : c'est une double allusion à ceux qui, sur le Calvaire, — le centurion et le porte-lance Longin en tête, — reconnurent le Fils de Dieu, et aux gardiens endormis du tombeau, peut-être avec intention de rappeler les deux états de l'humanité avant et après l'œuvre de la Rédemption par la croix, peut-être aussi pour établir une distinction entre les Gentils qui se convertirent, et les Juifs restés dans l'aveuglement ; mais nous serions porté à croire que cette seconde pensée ne fût patronnée par l'art chrétien qu'un peu plus tard.

Les rapports qui existent entre les croix des sarcophages et le labarum, amènent à comparer les soldats dont nous venons de parler, et ceux

1. *Roma sott.*, p. 79.

des médailles de Constantin et de ses successeurs, associés au labarum, avec cette légende : *Virtus exercitus*, *gloria exercitus*[1]. Si l'on considère l'origine de ces deux groupes, il n'est pas permis de confondre les représentants de l'armée impériale avec les gardes du sépulcre ou du Calvaire; mais cette différence d'origine n'exclut pas une certaine convergence vers le même but, qui contribue à faire choisir les soldats, préférablement à tous autres personnages, pour exprimer, dans une série de monuments, le triomphe de la croix.

Sur plusieurs des sarcophages dont il s'agit, la croix est accompagnée des Apôtres, comme le serait le Sauveur lui-même, dont elle tient la place. Sur plusieurs des sarcophages sortis des fouilles du Vatican, notamment sur celui de Probus[2], une grande croix gemmée a encore été placée entre les mains du Christ triomphant, comme le plus glorieux des trophées ; et sur ce monument, apparaissent de même les douze Apôtres.

Il arrive plus souvent que la croix, d'ordinaire également gemmée, est transportée entre les mains du prince des Apôtres, au moment où il reçoit pour l'Eglise, le dépôt de la céleste doctrine, sous la forme d'un volume déployé.

Passant des sarcophages aux mosaïques contemporaines, on retrouve une grande croix gemmée, fort analogue à celle dont nous venons de parler, à la voûte du baptistère de Ravenne; elle y domine la scène centrale du baptême de Notre-Seigneur, — non pas comme attribut propre à saint Jean-Baptiste, ses proportions excluent toute pensée semblable, — mais comme exprimant l'idée de la Rédemption, dont les fruits nous sont appliqués par le baptême[3].

Dans cette même ville de Ravenne, la croix, toujours gemmée, occupe seule, au milieu d'un ciel constellé, avec les quatre animaux évangéliques, la voûte du sanctuaire étroit et à demi-souterrain que Galla Placidia fit élever en l'honneur de saint Nazaire et de saint Celse, pour en faire une sépulture de famille. Dans l'église voisine de Saint-Vital, elle est portée triomphalement dans une auréole circulaire, par deux anges, au-dessus des arcs latéraux de chaque côté du chœur. Au sommet de l'arc absidal, on voit une auréole semblable, également supportée par deux anges, qui contient une sorte de figure rayonnée, dans laquelle il faut également reconnaître la croix entre-croisée avec le X, pour rappeler le nom du Christ (pl. XVII, fig. 2). Les mosaïques de Saint-Vital sont du

1. Planche XVIII, fig. 3.
2. *Roma sott.*, p. 49.
3. Ciampini, *Vet. mon.*, t. I, pl. LXX.

VI[e] siècle, les précédentes appartiennent généralement au V[e]; les autres monuments des mêmes époques ou des époques voisines fourniraient un grand nombre d'exemples analogues.

C'est aussi au V[e] siècle que remonte l'usage de figurer la Croix sur l'autel du sacrifice eucharistique, comme on la voit à Sainte-Marie-Majeure au sommet de l'arc triomphal. L'antique couverture d'évangéliaire en ivoire de la cathédrale de Milan [1] a conservé, par rapport à la croix qui en occupe le centre, les caractères iconographiques du même temps, bien qu'elle soit considérée comme du siècle suivant; cette croix en or, enchâssée de pierreries et se détachant ainsi sur le fond d'ivoire, est effectivement aussi riche que le sont en peinture celles auxquelles nous la comparons, et si l'on considère les rideaux qui, selon la pratique alors usitée, sont soulevés le long des colonnes qui l'encadrent, comme pour figurer l'entrée du sanctuaire, on jugera qu'elle a été elle-même représentée avec l'idée de rappeler le sacrifice perpétuellement renouvelé sur nos autels [2].

Toutes ces croix procèdent plus ou moins de l'apparition qui décida la conversion de Constantin. La découverte de la croix par sainte Hélène donna naissance à la classe nombreuse des croix pectorales, ou *encolpia*, dans lesquelles on portait des reliques de ce bois sacré. Le plus anciennement connu de ces petits monuments est la petite croix en or niellé, que M. de Rossi a publiée dans son *Bulletin d'archéologie* [3], et qui se voit maintenant au musée chrétien du Vatican. Le mot d'EMMANOVHA, avec sa traduction en latin NOBIS CVM DEVS, qu'elle porte gravé sur une face, avec ceux-ci, qu'on lit au revers : CRVX EST VITA MIHI — MORS INIMICE TIBI : « la croix est ma vie : à toi, ennemi, elle est la mort », donnent la clef des pensées attachées à ces croix primitives, sur lesquelles aucune figure n'était encore représentée, la clef aussi des images qui vont bientôt enrichir tous les genres de croix : pensées d'identification du Sauveur avec sa Croix, en tant qu'elle le représente comme signe, images de vie et de victoire [4].

1. Moulages de la Société d'Arundel, 4[e] classe, n° 1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 71.

2. L'agneau, placé au revers, en complète la signification, et l'un et l'autre ont pour commentaire seize scènes de la vie de Notre-Seigneur et de son triomphe éternel. Les figures des Évangélistes sont représentées doublement en huit médaillons, en personnes et par leurs symboles.

3. *Bulletin d'Arch.*, avril 1863, p. 31.

4. L'identification du Sauveur avec la Croix est portée au suprême degré dans la mosaïque de Saint-Apollinaire *in classe*, près de Ravenne, dont nous reparlerons bientôt. Elle a été vivement exprimée par ces mots inscrits sous une croix publiée par M. Didron, dans

III.

FIGURES DE L'AGNEAU ET DU CHRIST TRIOMPHANT, ASSOCIÉES A LA CROIX.

L'introduction du crucifix dans l'art chrétien remonte incontestablement au VI[e] siècle au moins; nous en verrons les preuves, et nous dirons sur quelles données on pourrait croire que cette image sacrée, bien qu'elle eût attendu jusqu'à cette époque pour se propager, n'avait pas été sans exemple dans la première antiquité chrétienne. Quoi qu'il en soit, ce ne fut pas sans timidité, dans ce siècle encore, que les artistes chrétiens osèrent représenter le Sauveur en croix, ou du moins ce ne fut qu'avec ménagement qu'ils le firent en public; et il se présente auparavant à nos études deux séries de monuments d'un caractère intermédiaire, où Notre-Seigneur est représenté sur la croix sous la figure de l'Agneau, ou bien en personne, mais non pas crucifié.

Plusieurs de ces monuments sont d'une époque très-postérieure à celle où le crucifix était pleinement impatronisé dans l'art chrétien, mais ils n'en sont pas moins les restes d'un esprit de transition, et ils offrent l'idée d'une antériorité de principe, alors même qu'ils ne se présentent pas avec une antériorité de date. Il suffirait du décret du concile de Constantinople, connu sous le nom de *in Trullo*, ou de *Quinisexte* (692), pour attester que l'usage de la figure de l'Agneau précéda celle du crucifix, puisque ce concile voulut que la substitution de la réalité à la figure devînt une loi obligatoire. Mais cette substitution, qui avait commencé à se faire librement, se continua de même, les décrets du concile *in Trullo*, faute de l'approbation du Saint-Siége, n'ayant jamais eu que la seule autorité d'un document propre à constater des faits.

son *Histoire iconographique de Dieu*, p. 408, et que nous reproduisons pl. XVI, fig. 4, LVX, DVX, LEX, REX; de telle sorte que le X commun aux quatre noms et formant l'initiale du nom grec du Christ, en occupe le centre. La *lumière* et la *loi* semblent se rapporter à la chose, c'est-à-dire à la croix; le *chef* et le *roi* à la personne, c'est-à-dire à Jésus-Christ. En conséquence, nous préférons cette version à celle qui a été adoptée au Dorat et sur le tombeau de saint Angilbert, où le mot PAX remplace celui de DVX, quoique Jésus soit vraiment la paix vivante, et la Croix le signe de cette paix Ces inscriptions méritent d'être approchées de celle qui figure sur la Croix de saint Benoît : C. S. S. M. L : N. D. S. M. D. : *Crux Sacra Sit Mihi Lux*, *Non Draco Sit Mihi Dux*. Quant à l'idée de victoire, elle a été souvent exprimée chez les Grecs par ces sigles : NI KA, accompagnant la Croix; le même ouvrage en donne deux exemples, p. 390, 396.

De cet usage fait de l'Agneau pour rappeler la Passion du Sauveur, de telle sorte qu'il pût remplacer, jusqu'à un certain point, celui que nous faisons du crucifix, il ne faudrait pas conclure que l'Agneau fût habituellement représenté sur la croix de la façon que nous verrons tout à l'heure; il était souvent associé à ce signe de salut de plusieurs autres manières. Quelquefois il le portait sur la tête, soit sous forme de croix pleine, soit sous forme de monogramme; et alors, posé fièrement sur la montagne d'où découlent les quatre fleuves, il ne rappelle l'idée de victime que pour en faire un élément de triomphe [1]. De bonne heure on lui donna la croix à soutenir sous forme de croix processionnelle : telle il la porte, étant couché, mais la tête haute, dans une peinture du cimetière de la *Via Latina*, publiée par Bosio [2].

L'Agneau vient compléter sur l'autel l'idée de sacrifice que nous avons vu la croix y exprimer par elle seule; l'arc triomphal de Saint-Cosme-et-Saint-Damien, à Rome, en offre un exemple du VIe siècle. L'Agneau s'y montre couché ; mais la pensée du triomphe n'en ressort pas moins surabondamment : les quatre anges, les animaux évangéliques, les vingt-quatre vieillards avec leurs couronnes, ne sont là que pour le proclamer [3].

Dans l'ancienne mosaïque absidiale de Saint-Pierre du Vatican, l'Agneau reparaissait debout sur la montagne, en avant de l'autel, et cet autel lui-même était surmonté d'un pic de montagne plus élevé, où se dressait une croix richement gemmée. On n'y voyait pas seulement les quatre fleuves, image des quatre évangélistes ; outre ces quatre courants qui s'échappaient des pieds du divin Agneau, il en jaillissait un cinquième de son côté ouvert, et après s'être précipité dans le calice, il en débordait pour arroser aussi les flancs de la montagne. Le souvenir des cinq plaies était ainsi hautement consacré [4]. Cette mosaïque avait été refaite, il est vrai, sous Innocent III; mais sa composition respire un tel parfum d'antiquité, que la restauration du XIIIe siècle a dû certainement faire revivre en partie l'œuvre primitive.

L'Agneau repose à la place même du Christ, sur la croix donnée par l'empereur Justin II à la basilique de Saint-Pierre qui la conserve encore [5]; l'Agneau, dans un médaillon central, s'y montre nimbé,

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 61, 63, 157. (Voir ci-dessus, pl. II, fig. 3 ; ci-après, pl. XX.)
2. Bosio, *Roma sott.*, p. 307.
3. Ciampini, *Vet. mon.* (Voir note, T. I, pl. IV.)
4. Ciampini, *De sacris ædificiis*, pl. XIII.
5. Sur la face de cette croix où se trouve la relique, on lit en effet : LIGNO QVO CHRISTVS

debout et portant la croix processionnelle[1]. On le voit également debout, dans le médaillon central au revers de la croix donnée à la cathédrale de Velletri par le pape Alexandre IV, croix qui est probablement du VIII[e] siècle[2].

Sur les deux croix du Vatican et de Velletri, l'une et l'autre originairement pectorales et de la nature des *encolpia*, la figure de l'Agneau s'associe avec l'image du Christ lui-même. On le voit doublement sur la première, où il occupe les deux médaillons supérieur et inférieur, à la tête et au pied de la croix : dans l'un, il bénit et porte un livre; dans l'autre, il soulève une petite croix et porte un volume roulé, comme pour montrer qu'il est tout à la fois le maître de la doctrine, le principe de toute bénédiction, le fondement du salut, et tout cela par la Croix : *via*, *veritas et vita*.

Quant à la croix de Velletri, elle offre sur sa face principale le Christ véritablement étendu sur la croix (pl. XVI, fig. 3); elle appartient donc à la classe des crucifix, mais de ceux qui excluent toute expression de souffrance, et où les idées de triomphe et de royauté s'affirment sans la moindre équivoque. Ce caractère ressort avec plus d'évidence, si on compare ce monument avec un autre du même genre qui se trouve au musée d'antiquités chrétiennes dépendant de la bibliothèque du Vatican (pl. XVI, fig. 1 et 2), et dont nous l'avons déjà rapproché plusieurs fois[3]; monument de même époque, de même école, quoique d'une grande infériorité de travail, et où la figure du Crucifié et celle de l'Agneau sont remplacées, sur une face par un buste, sur l'autre, par une tête du Christ également triomphant, dans un médaillon central.

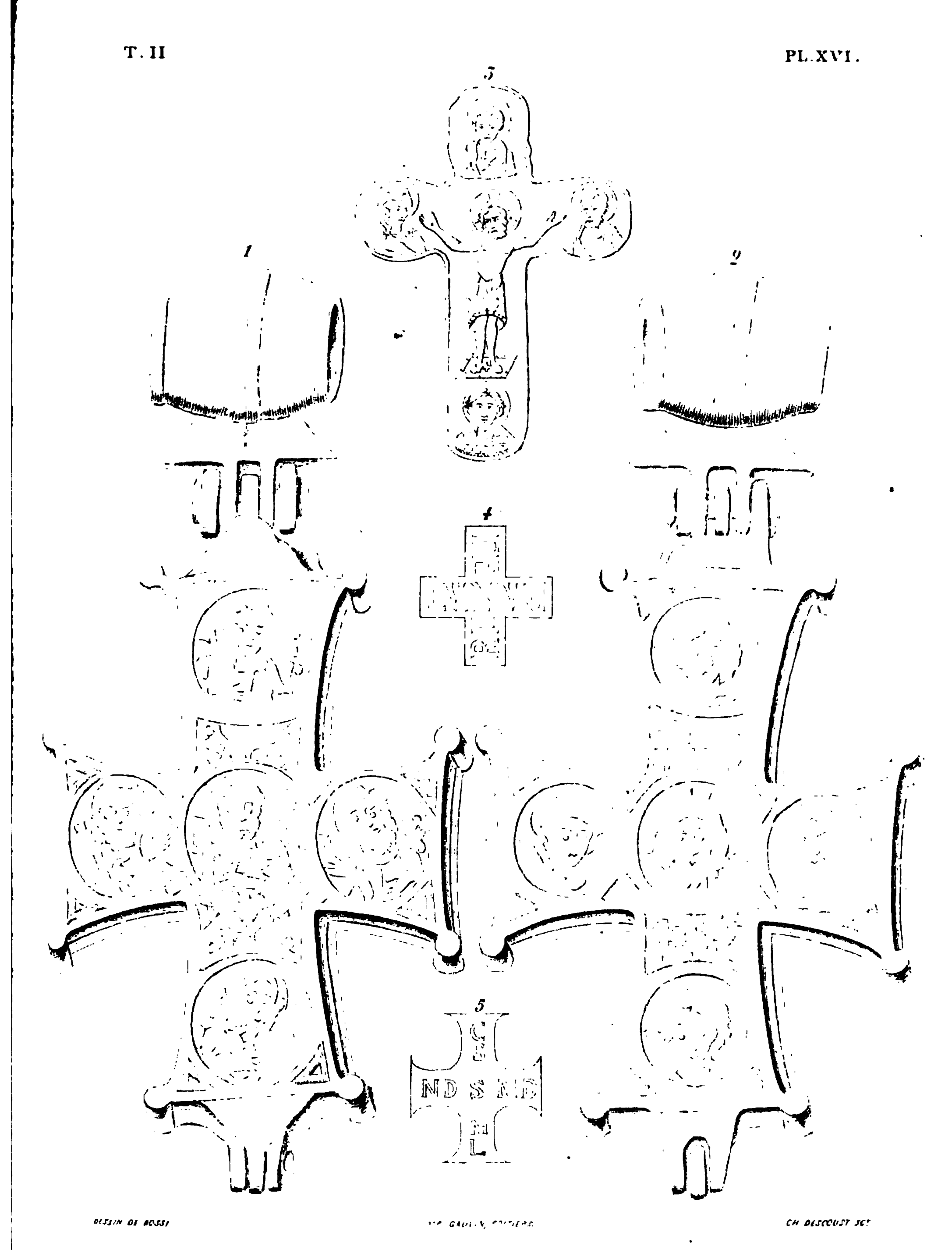
Ces rapprochements et ces substitutions où l'on passe de l'Agneau au Christ triomphant, puis au Christ crucifié, et qui les montrent tour à tour dans des situations identiques, avec l'entourage des mêmes personnages accessoires, témoignent de la communauté d'idées attachées à ces différentes images, la signification des unes se complétant et s'expliquant par la signification des autres, toujours pour exprimer le triomphe du Christ, mais toujours le triomphe attaché au souvenir du sacrifice, le triomphe conquis sur la croix; et cela à des époques où les plus anciennes de ces images ne fermaient pas l'accès aux plus nouvelles, où les plus nouvelles ne supplantaient pas les plus anciennes.

HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM DAT ROMÆ JVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM : nouvelle preuve de l'idée de triomphe attachée à la croix.

1. Borgia, *De Cruce Vaticana*. Rome, 1779. *Ann. arch.*, T. XXVI.

2. *Id.*, *De Cruce Veliterna*, Rome, 1780. Nous en reproduisons la face, pl. XVI, fig. 3.

3. *Annales archéologiques*, T. XXIII, p. 37; *Revue de l'Art chrétien*, Etude sur une croix pectorale, 1866.



DESSIN DE ROSSI — IMP. GAUVIN, POITIERS — CH. DESCOUST SC.

CROIX ÉMAILLÉE DU VATICAN,

Réduction de la Croix de Velletri, etc.

(VIII.e siècle)

La croix de l'empereur Justin appartient tout à la fois aux deux séries qui mènent de la croix sans figures animées aux crucifix, puisqu'elle offre simultanément la figure de l'Agneau et celle du Christ en personne. L'ordre que nous nous sommes imposé nous amène maintenant à parler des autres croix qui forment spécialement la seconde de ces séries. La plus remarquable que nous connaissions, est celle qui occupe le centre de la mosaïque absidiale, dans l'église de Saint-Apollinaire *in classe*, près de Ravenne [1]. La figure de Notre-Seigneur s'y montre à peine, plutôt indiquée que représentée au milieu des pierreries dont elle paraît ornée : de sorte que cette croix, dans la catégorie où nous la plaçons, est la plus éloignée du crucifix que l'on puisse, d'ailleurs, imaginer, et l'on trouverait difficilement une autre composition où autant de conditions sont réunies pour glorifier l'instrument du salut. Il faut l'avoir vue pour se figurer la majesté de la grande auréole constellée qui la renferme ; cette auréole circulaire, à fond d'azur, occupe plus de la moitié en hauteur du champ de l'abside, et toutes les figures qui l'accompagnent ne paraissent autour d'elle que des accessoires. Dans la gravure de Ciampini [2], elle est tellement réduite de dimension proportionnelle qu'on ne peut juger de son effet ; mais ce qui rehausse au plus haut degré la gloire de la croix ainsi encadrée, c'est qu'elle tient la place du Sauveur dans la commémoration, non de son crucifiement, mais de sa transfiguration, c'est-à-dire du fait le plus glorieux de sa vie mortelle.

La pensée de l'identifier comme signe avec l'image de Notre-Seigneur n'est pas indiquée seulement par la petite figure qui en occupe l'entrecroisement, mais elle est mise en relief par l'A et l'Ω [3] qui sont inscrits à la suite de chacune de ses branches, par l'anagramme Ἰχθύς [4] qui la surmonte, tandis qu'au-dessous on lit ces mots : SALVS MVNDI.

Le souvenir de la Transfiguration est clairement exprimé par la présence de Moïse et d'Elie, associés à trois brebis représentant les trois apôtres qui en furent les témoins. Les arbres semés tout autour expri-

1. Pl. XVII, fig. 5. La tête du Christ ne paraît pas sur notre planche.

2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXIV.

3. Nous ferons observer que cette forme Ω de l'oméga majuscule est toute moderne. Nous l'employons parce qu'elle est la seule usitée aujourd'hui dans l'imprimerie ; mais, dans les anciens monuments, l'oméga a toujours la forme cursive que nous lui voyons ici et p. 333, n° 36.

4. Nous le disons d'après les meilleurs interprètes, contrairement à la version inintelligible de Ciampini ; car, pour nous, il a été impossible de distinguer suffisamment les caractères de l'inscription supérieure. Mgr Lacroix, mort prélat domestique de la maison du Pape, mieux favorisé que nous par la lumière, a dit à M. Didron avoir lu Ἰχθυς, et nous ne doutons pas qu'il ait bien lu. (*Histoire iconographique de Dieu*, p. 407.)

ment la pensée d'un paradis ou jardin de délices, *cœleste nemus paradisi*, selon l'expression de saint Paulin. Saint Apollinaire, enfin, est représenté au-dessous de la croix, parce que c'est lui qui est venu annoncer, dans ces contrées, l'ère de grâce et de bénédiction inaugurée par l'instrument du salut.

Dans la mosaïque de Saint-Étienne du mont Cœlius, à Rome [1], monument attribué au VII[e] siècle, et dont une croix occupe aussi le milieu entre saint Étienne et saint Félicien, le médaillon qui renferme le buste du Christ triomphant n'est plus placé à l'entre-croisement des bras de la croix, comme dans la plupart des exemples précédents; il ne repose pas non plus dans le champ de sa partie supérieure, il le surmonte et s'appuie sur son sommet, pour rendre avec plus de force la pensée qui domine tous ces monuments.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples analogues, qui nous conduiraient plusieurs siècles au delà de l'époque où l'image du Crucifié lui-même était entrée en pleine vogue; car ce ne sont pas là seulement les restes d'un esprit de transition : il faut y voir surtout le caractère dominant qui continua de régner dans toutes les représentations de la croix, que la figure du Sauveur y fût ou non ostensiblement associée, qu'elle fût renfermée dans un cadre d'honneur, ou qu'elle fût attachée dans l'attitude du supplice, le supplice lui-même étant habituellement présenté sous le jour d'un combat victorieux.

IV.

DES PREMIERS CRUCIFIX ET DES FORMES DE LA CROIX.

La seule image de crucifix, datant du temps des persécutions, qui nous soit parvenue, est une caricature; nous voulons parler du *graphite* découvert sur un mur, il y a quelques années, dans les fouilles du mont Palatin, à Rome, et transporté au musée Kircher, où nous l'avons observé. On sait qu'il représente un personnage à tête d'âne attaché à la croix, et un autre personnage dans une attitude en usage parmi les païens pour exprimer l'adoration, avec cette inscription : Αλεξαμενος σεβετε (pour σεβεται) θεον : « Alexamene adore son Dieu. » Ce graphite a été tracé, selon toutes les probabilités, au commencement du III[e] siècle, dans la partie du palais des empereurs consacrée à l'école palatine, par un écolier qui

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXXII.

voulut ainsi tourner en dérision un de ses condisciples accusé d'être chrétien [1].

C'était le moment où avait le plus de cours l'imputation calomnieuse et ridicule qui attribuait aux Juifs et aux Chrétiens de faire de l'âne sau-



37

Graphite du Mont Palatin.

vage l'objet de leurs adorations, d'après un récit fabuleux de l'histoire mosaïque, rapporté par Tacite; puis il semblait que l'on dût donner le coup de grâce à une secte odieuse, en la représentant comme associant dans un même culte l'image d'un supplicié avec la tête d'un animal stupide.

De la connaissance de cette caricature, le P. Garucci conclurait volontiers à l'existence de l'image vénérée qui aurait été ainsi dénaturée : les chrétiens d'alors auraient eu des représentations du crucifix ; leur prudente réserve se serait bornée à ne pas en faire l'objet d'un culte public, et à les soustraire aux yeux profanes capables de les interpréter si mal. La tunique portée, dans la caricature, par la figure crucifiée, paraît au savant Jésuite devoir favoriser cette opinion : les condamnés soumis alors à ce genre de supplice étant nus, l'idée de vêtir celui-ci a dû venir d'une certaine connaissance des crucifix chrétiens, qui auraient été vêtus comme le furent plus tard les plus anciens de ceux qui nous sont parvenus.

Ces crucifix sont du sixième siècle, et ils déterminent les limites les

1. Garucci, *Il crocifisso graffito* (Extrait de la *Civilta cattolica*), 1857. — De Rossi, *Bulletin d'Archéologie*. — Martigny, *Dict. d'Ant. chrét.*, p. 94.

plus récentes que l'on puisse assigner à l'origine du crucifix dans l'art chrétien. Si leur authenticité était contestée, l'autorité de saint Grégoire de Tours suffirait pour ne laisser subsister aucun doute à cet égard.

Le saint évêque rapporte qu'il existait de son temps, dans l'église de Saint-Genès, à Narbonne, une peinture où Notre-Seigneur Jésus-Christ était représenté crucifié et ceint d'un voile, *præcinctum linteo*, dont il avait été recouvert dans les circonstances suivantes : Notre-Seigneur apparut par deux fois à un prêtre nommé Basile, lui ordonnant de faire recouvrir son image d'un vêtement [1], ce qui fut fait lorsque, après la seconde injonction, Basile se fut décidé à faire connaître à son évêque la vision qu'il avait eue. Les termes de l'histoire nous laissent du doute sur la question de savoir si, originairement, la peinture offrait le corps du Sauveur dans un état de nudité inconvenante, ou si seulement il était recouvert trop insuffisamment au point de vue du respect, d'où était venu l'usage de le revêtir d'une longue robe.

D'après dom Ruinart, il paraîtrait qu'un crucifix fut trouvé en 1643 dans le tombeau de Chilpéric, à Saint-Germain-des-Prés.

De ces faits il ne résulte pas que la représentation du Sauveur sur la croix fût nouvelle au VIe siècle, au point qu'antérieurement il ne s'en trouvât pas d'exemple; mais, d'après ce que nous savons d'ailleurs de la marche suivie par l'art chrétien, nous devons croire qu'alors seulement ces images commencèrent à devenir usuelles.

Il nous reste de ce temps-là la croix qui, très-probablement, fut offerte par saint Grégoire le Grand à la reine Théodelinde, pour le jeune Adaloald, son fils (pl. XVIII, fig. 6), et ce monument n'était pas le seul du même temps dans le trésor de Monza : deux petits reliquaires en or émaillé, qui, probablement, avaient aussi appartenu à cette princesse, y offraient également deux exemples du Christ étendu sur la croix [2]; sur plusieurs des fioles en métal, dans lesquelles il lui avait été envoyé des huiles recueillies à Rome, devant le corps des martyrs (pl. XVII)[3], on observe, à défaut du crucifiement lui-même, l'association de la figure du Christ avec celle de la croix, d'une manière qui en est plus voisine qu'aucune autre de celles dont nous avons parlé précédemment. Dans ce moment, notre attention devant se concentrer sur la croix seule, et non pas encore sur la figure du Sauveur qui lui est associée, nous nous con-

1. *Cooperi me vestimento*, est-il dit dans la première apparition; et, dans la seconde: *Tege linteâ picturam istam.* (S. Greg. Turon., *De gloria martyrum*, chap. XIII.)

2. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 79.

3. Originairement, elles étaient venues de la Palestine, où elles étaient destinées à contenir de l'huile des Lieux-Saints.

3 5 4

ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΥ ΧΥ ΤΟΠΩΝ +

2 6 1

IMP GAUVIN, POITIERS — CH DESCOUST, SC.

FIOLES DU TRÉSOR DE MONZA

tenterons de faire observer que, sur l'une de ces fioles, la croix surmontée du buste de Notre-Seigneur est feuillée comme un arbre vivant; que, sur une autre, elle est reportée au revers du petit monument, afin d'être placée sous un arc triomphal, tandis que, sur la face principale, le Christ étend les bras pour rappeler qu'il y fut attaché (fig. 5): particularités d'autant plus remarquables que, par la présence des larrons et par d'autres accessoires, on a montré aussi clairement que possible l'intention de fixer les souvenirs sur le Calvaire.

L'art chrétien s'étant enfin décidé à attacher le Sauveur à la croix, nous verrons plus loin quel caractère il y donna encore pendant longtemps à sa figure sacrée. Ici nous avons à nous occuper de la croix à deux points de vue qu'il ne faut pas confondre : en tant qu'elle constitue l'œuvre d'art elle-même, en tant qu'elle est l'instrument de supplice sur lequel repose le divin Crucifié. La croix de Monza (pl. XVIII) nous donne lieu tout d'abord d'appliquer cette distinction : c'est une croix pectorale; ses formes, appropriées à cette destination, encadrent la croix même qui est réputée porter immédiatement le corps de Notre-Seigneur, cette croix et le divin corps étant dessinés sur son champ avec d'autres figures accessoires encore, et ces deux croix, dont l'une est inscrite dans l'autre, n'ont aucunement les mêmes formes. Observation qui nous amène à déterminer les différentes formes de croix.

On distingue trois principales formes de croix, désignées sous les noms de *decussata*, *commissa* et *immissa*, qu'il est plus simple et plus selon nos usages d'appeler, dans notre langue, croix en sautoir, croix tronquée et croix proprement dite. La première, en forme de X, est dite aussi croix de Saint-André, parce que l'usage a prévalu de l'attribuer à ce saint Apôtre comme instrument de son supplice, bien que la légende fasse entendre qu'il fut plutôt crucifié sur une croix proprement dite, mais posée horizontalement. La seconde affecte la forme d'un T; il y a lieu de croire qu'elle était effectivement la plus employée comme instrument de supplice. La troisième, †, est la seule à laquelle nous donnions proprement le nom de croix, la distinguant par les noms de croix grecque[1] et de croix latine, selon que ses quatre parties sont égales ou que sa tige inférieure s'allonge plus que la tête et les branches.

Sauf le cas de la croix *decussata* ou en sautoir, qui a bien été employée pour rappeler d'une manière large l'instrument du salut, mais non pas au point qu'on y ait jamais attaché le corps du Sauveur, les branches de la croix sont ordinairement perpendiculaires à la tige; il n'est pas sans

1. La croix à quatre branches égales, dite croix grecque, n'a jamais été employée pour les crucifiements.

exemple, cependant, qu'elles s'inclinent en fourche comme les branches d'un arbre vivant, et prennent la forme d'un Y. Telle on la voit dans un *Crucifiement*[1] compris parmi les peintures du XIII[e] siècle, dont est revêtue la chapelle de Saint-Sylvestre, attenant à l'église des Quatre-Couronnés, à Rome ; et c'est sous cette forme que Catherine Emmerich, dans ses *Méditations*, dépeint la croix du Sauveur.

En admettant que la vraie croix ait été *commissa*, ou en forme de T, quant à son corps principal, elle serait revenue cependant à la forme *immissa*, qui, ayant seule prévalu, est devenue pour nous la croix proprement dite, au moyen du support auquel dut être attaché le titre de la croix ; mais de telle sorte que cette tige supérieure surajoutée se distinguât par l'infériorité de ses proportions. Tel est conçu l'instrument du supplice auquel proprement est attaché le Christ sur la croix de Monza, tandis que, dans son ensemble, ce petit monument appartient sans réserve à la forme ordinaire dite *immissa*. Une observation semblable s'applique à une croix du VIII[e] siècle, également pectorale et destinée à contenir des reliques, de la classe, par conséquent, des *encolpia*, qui se trouve au musée du Vatican, où nous l'avons fait photographier, malgré son travail grossier, à raison de son importance iconographique (pl. XVIII, fig. 7, 8). Sur la croix des princes de Hohenlohe, publiée par M. l'abbé Bock et par lady Eastlake[2], sur celle de Lothaire, publiée dans les *Mélanges d'Archéologie*[3], qui elle-même conserve la forme *immissa*, la croix en T, *commissa*, qui supporte le Christ, n'a même aucun prolongement supérieur pour porter le titre : là ce titre est supprimé, tandis qu'ici il repose immédiatement sur la traverse. D'ailleurs, les deux croix, bien que dessinées d'une manière aussi distincte l'une de l'autre, demeurent cependant complétement toutes les deux dans la forme *immissa*.

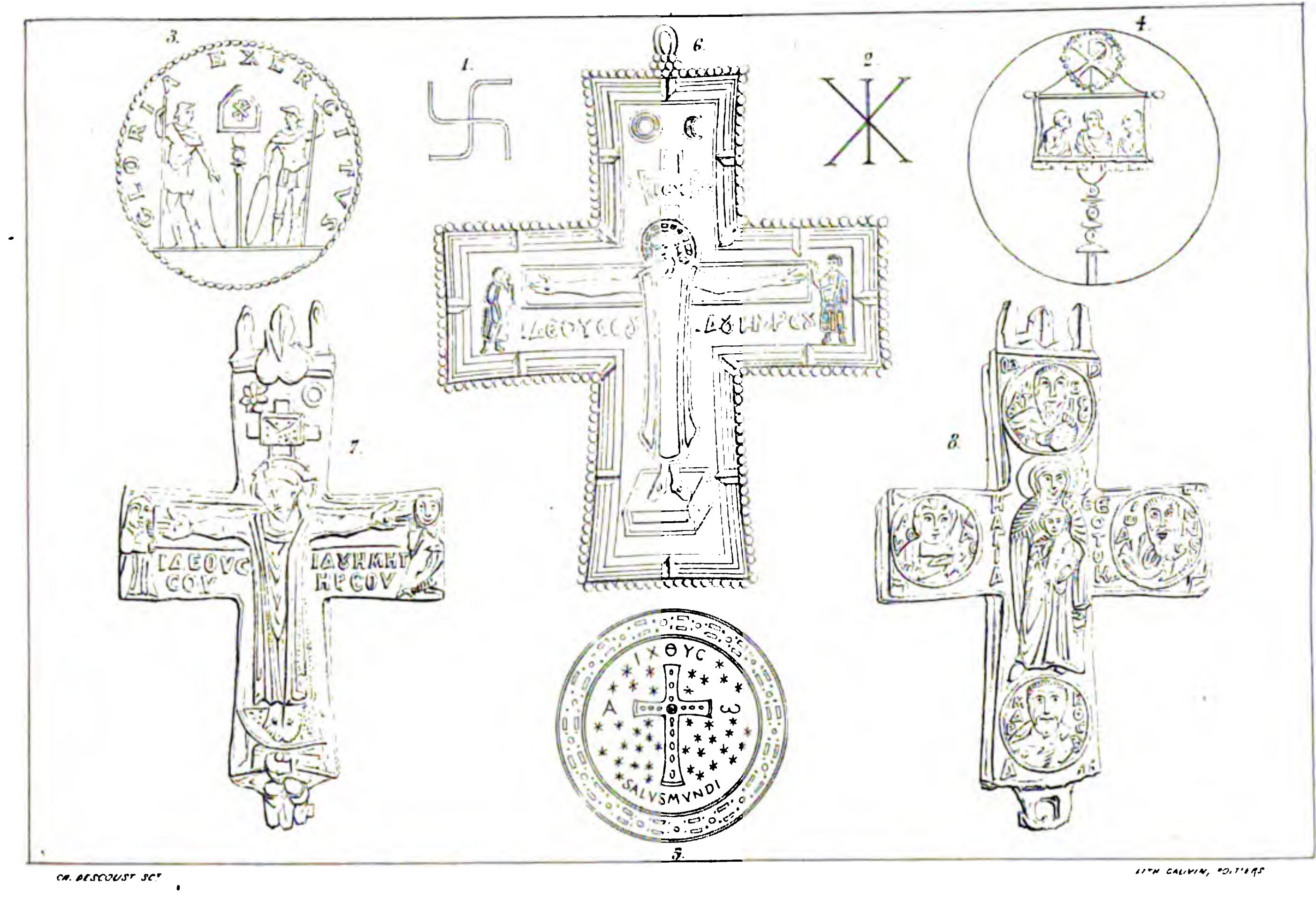
En résumé, la forme *decussata*, en X, appartenant uniquement à la classe et à la période des croix dissimulées, les croix monumentales reviennent toujours à la forme *immissa*, tandis que les croix employées effectivement pour le crucifiement, variant de la forme *commissa* à la forme *immissa*, reçoivent plus souvent la première dans l'antiquité primitive, et finissent par ne recevoir à peu près que la seconde.

Ces formes générales se prêtent ensuite à des variétés de détails extrê

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. CI (an 1248). — Jameson et Eastlake, *History of our Lord*, T. II, p. 175.

2. Bork, *Trésors de Cologne*, pl. XXXVI ; Lady Eastlake, *History of our Lord*, T. II, p. 330.

3. Cahier et Martin, *Mél. d'Archéologie*. Nous en donnerons une réduction un peu plus loin.



CH. DESCOUST SC.T

LITH CALVIN, POITIERS

LABARUM, CROIX ET CRUCIFIX PRIMITIFS.

mement multipliées, et qui ne sont pas les mêmes, selon que la croix est un signe, selon qu'elle est un monument ou qu'elle sert, en effet, au crucifiement. Vu les proportions de ces études, nous avons dit suffisamment comment la croix fut figurée comme signe dans l'Eglise primitive, alors que, autrement, elle n'était pas ou elle était peu représentée; depuis lors, elle a pu l'être au même titre, sous toutes les formes employées pour les autres catégories de croix, avec cette seule différence qu'alors on les abrége. On comprend, d'ailleurs, comment les croix employées comme signes, et employées comme monuments, se rapprochent sur des limites où elles arrivent à se confondre, celles-ci n'étant qu'une réduction des secondes, et les secondes étant des signes qui acquièrent de l'importance par les proportions ou le mérite du travail.

Nous verrons quelles sont les variétés de forme des croix monumentales et des croix de crucifiement, en nous occupant de chacune d'elles en particulier, ce que nous allons faire en commençant par les dernières.

V.

CROIX DU CRUCIFIEMENT.

Nous ne discuterons pas ici la question de savoir quelle était, en fait, la forme de la vraie croix : était-elle pleinement *immissa*, pleinement *commissa ;* participait-elle de ces deux formes, au moyen du titre et de son support; ses bras étaient-ils inclinés ou dans une position horizontale ? Nous n'entreprendrons pas d'apporter de nouvelles lumières pour le décider, nous nous contentons de faire connaître, à cet égard, la pratique de l'art, et nous ne croyons pas qu'il y ait lieu d'interdire aux artistes, dans ces limites, la liberté dont ils ont joui précédemment. De même, ils seront autorisés à la représenter plus ou moins longue et élevée, faite de bois équarri ou de bois brut; à verdir même ce bois, à le feuiller, à lui donner des branches, jusqu'à en faire un arbre vivant : cela montre que les règles de l'iconographie se prêtent à tout ce qui peut faciliter leurs compositions; à tout ce qui peut leur servir pour rendre des idées vraies, sans rien préjuger de ce que l'on peut savoir ou conjecturer des véritables proportions données à l'instrument du salut. Assurément, tout fut mystère dans cet arbre sacré : qu'il ait été formé de plusieurs bois différents, ayant chacun une signification profonde ; que l'arbre de vie lui-même du paradis terrestre, miraculeusement conservé, soit entré dans sa construction; que, par un dessein providentiel, sa tige soit restée plongée dans

la piscine probatique, d'où on l'aurait retirée par une permission divine, au moment voulu, après l'y avoir laissée des siècles sans y prendre garde : aucune de ces pieuses traditions ne nous paraît invraisembable. Nous ne doutons pas que les constructeurs de la croix n'aient été, à leur insu, guidés par la main de Dieu, pour qu'elle répondît, dans les moindres détails, à sa sublime destination ; et nous croyons que Dieu y mit autant de soin et de précision, au moins, que dans la construction du tabernacle et de l'arche d'allianee. Mais beaucoup de ces choses sont de celles qu'il n'est pas au pouvoir de l'art de rendre, alors même que l'artiste les connaîtrait. Et quant aux proportions générales, leur à-propos et leur harmonie étaient en rapport avec des conditions de perspective et de situation qu'il est impossible de transporter identiquement dans une œuvre artistique.

Quelque latitude que l'on puisse se permettre relativement aux formes et aux proportions de la croix, quand on la destine directement à recevoir le corps de Notre-Seigneur, cette intention embrasse une certaine mesure de réalité ; elle exclut tout ce qui est de pur ornement. Tout ce qui revient à ce caractère, soit dans la disposition générale, soit dans les détails, est propre aux croix monumentales, et de nature à faire rentrer dans cette catégorie, dans une mesure correspondante, toutes celles où on le rencontre. Les variétés propres aux croix de crucifiement sont limitées, d'une part, aux formes que la vraie croix aurait pu recevoir effectivement ou qu'on peut imaginer à ce point de vue ; de l'autre, à celles qui peuvent lui convenir, si on la considère symboliquement comme vivante.

Dans le premier cas rentrent les modifications de forme qui tiennent au plus ou moins d'élévation proportionnelle de la tige, et nous ne voyons guère que celles-là qui aient été adoptées avec une intention soutenue et non fortuite ; en désignant les croix vivantes comme entrant dans le second cas, nous avons aussi déterminé le trait commun à toutes les variétés qu'il embrasse.

Les croix des crucifix et *Crucifiements* primitifs sont généralement tout juste assez longues pour porter le corps du Sauveur, et ne vont pas au delà. Mais le développement des compositions dramatiques et pittoresques, au XIIIe siècle, amène à calculer les proportions de la croix, pour l'effet qu'elle doit produire : il est évident alors que l'on aime à la grandir, à l'élever dans les airs autant que l'espace le permet. Dans les monuments de petite dimension, comme les miniatures, les diptyques, il faut se resserrer, et de même dans ceux qui, de leur nature,— comme les verrières,—doivent, s'ils sont bien entendus, beaucoup se diviser, et réduire

chaque scène comme aux proportions d'une strophe dans un chant lyrique. Voyez, au contraire, dans les grandes peintures murales qui vont se succéder pendant trois siècles : les *Crucifiements* de Giuntà, à Assise ; de Buffalmaco ou de Pierre d'Orvieto, à Pise ; du Beato Angelico, dans la salle du Chapitre, à Saint-Marc de Florence ; de Masaccio, à Saint-Clément de Rome ; ou encore de Mantegna dans son tableau du Louvre : la croix s'y dresse au-dessus des assistants, jusqu'à une élévation qui serait impossible, à considérer seulement la vérité matérielle du fait. Le vieux Giuntà n'a pas grandi la croix proportionnellement au corps du Christ, mais il a diminué de moitié tous les autres personnages. Le procédé de ceux qui l'ont suivi est moins archaïque : tous les corps sont d'égale dimension ; mais la tige de la croix est allongée également, au point que la lance de Longin serait bien loin de pouvoir atteindre le côté qu'elle doit percer. Le chrétien ne fera pas de cette disposition, naturellement impossible, l'objet d'une critique : il aimera mieux en goûter l'idée vraie ; il aimera à diriger ses regards, sans obstacle, sur Celui qui, seul, là-haut, doit attirer tout à lui. Dans les termes de l'art devenu classique, afin que la représentation puisse, autant que possible, s'accorder avec toutes les conditions du fait, les proportions de la croix ont dû être beaucoup rabaissées ; et pour qu'elle demeure suffisamment en vue au milieu des assistants, il faut recourir à d'autres expédients de composition.

Le titre de la croix et le *suppedaneum*, ou support des pieds, sont des accessoires qui appartenaient, le premier certainement, le second très-probablement à la vraie croix. Selon une opinion vraisemblable, le titre de la croix reposait sur un support d'une dimension moindre que le corps de l'instrument sacré, et c'est ainsi que le représentent les plus anciens *Crucifiements* (Voir pl. XVIII, fig. 6, 7) ; mais rarement il repose sans intermédiaire sur la traverse de la croix ; puis, l'usage de la croix pleinement *immissa* ayant prévalu, on en est venu à l'attacher généralement à la tige supérieure, conçue comme étant d'une seule pièce avec sa base. La forme de la tablette destinée à recevoir l'inscription n'a pas été traitée indifféremment : il est remarquable que, pendant toute l'antiquité chrétienne, on ait eu soin le plus souvent de la terminer par deux appendices en queue d'aronde, aux extrémités latérales. Cette disposition paraît tenir à l'usage d'exposer à la vue du public, avant de le fixer sur l'instrument du supplice, l'écriteau portant le motif de la condamnation des criminels : il fallait qu'on pût facilement tenir cet écriteau des deux mains, sans voiler l'inscription.

Les Juifs accusaient Jésus de vouloir se faire Roi : Jésus, interrogé par Pilate, avait répondu qu'en effet il était Roi. Pilate, ayant à dire, sur le

titre de la croix, pourquoi Jésus était condamné, ne trouva pas d'autre motif que cette prétention à la royauté; et, par une permission divine, il arriva ainsi qu'au lieu d'imputer un crime au royal supplicié, il lui attribua une qualité qui lui appartient légitimement. Les Juifs sentirent le coup, et voulurent faire changer cette inscription; mais Pilate tint d'autant plus à la conserver, qu'elle les humiliait. Ainsi, sur la croix même, Jésus fut proclamé Roi, comme il l'était en effet; Roi des Juifs, c'est-à-dire le Roi du peuple choisi, le Roi de la promesse, le Messie. Le titre de la croix, en conséquence, a pour objet, dans l'iconographie, de dire ou de rappeler tous les titres de Jésus; il les dit par lui-même et sans qu'on y lise aucune inscription, comme sur l'un des reliquaires de Monza [1], et sur la croix encolpium en relief du musée chrétien, au Vatican [2]. Il se présente en outre, sur cette dernière, avec cette particularité remarquable, qu'il est orné de perles et entrecoupé de deux lignes croisées en sautoir : seraient-ce les cordons d'une lettre scellée, et aurait-on voulu, par là, donner à méditer sur le secret de la royauté divine? (Pl. XVIII, fig. 7.)

Les auteurs des crucifix les plus primitifs ne se sont pas astreints, d'ailleurs, à reproduire, en tout ou en partie, les termes mêmes de l'inscription : ils se contentent souvent de divers sigles, de nature à désigner le Sauveur. La croix de Monza porte ceux-ci : ICX, ainsi complétés : ICXC, sur le second des reliquaires du même trésor [3], de manière à offrir la première et la dernière lettre de chacun des deux mots Ιησους-Χριστος, Jésus-Christ. Beaucoup d'autres crucifix portent des caractères d'une valeur analogue, comme ceux-ci : IHS XPS, dans une miniature du sacramentaire de Gellone [4], ou seulement IHS, sur une croix émaillée du XIIe siècle, publiée par lady Eastlake et appartenant à sir Robert Curzon, remarquable par le Christ habillé et noblement posé, dont elle est chargée. Le *Santo Volto* de Lucques est surmonté, en guise de titre, de l'A et de l'Ω.

Le texte précis du titre de la croix est donné par saint Jean : *Jesus Na-*

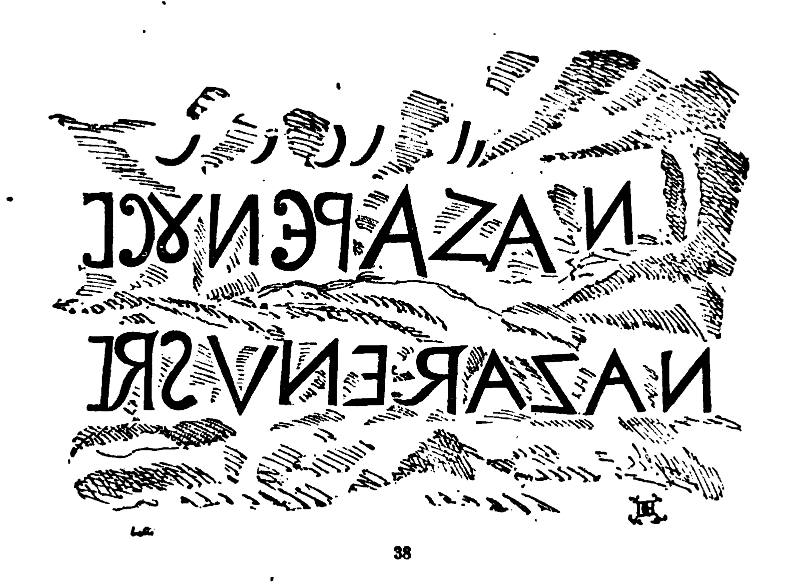
1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 791, fig. 6.

2. On retrouve une semblable disposition du titre de la croix, sur une croix publiée par le cardinal Étienne Borgia (*De Cruce Veliterna*, p. 133), et reproduite par Lady Eastlake (*Hist. of our Lord*, T. II, p. 328), qui se trouvait dans le trésor de l'église de Saint-Alexis, au Mont Aventin. Mais, nonobstant de très-sérieuses différences qui proviendraient de l'inexactitude du dessinateur, nous sommes porté à croire que cette croix même est celle qui a été transportée au musée du Vatican.

3. Mozzoni, p. 79, fig. 13.

4. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, miniature, pl. III.

zarenus, *Rex Judæorum*, écrit en hébraïque, en latin et en grec. Ce qui reste de ce titre dans l'église de Sainte-Croix *in Jerusalem*, à Rome,



38

Relique du Titre de la Croix, à Sainte-Croix *in Jerusalem*.

est conforme à ces termes ; et l'on y voit que, dans les trois langues, ils étaient écrits de droite à gauche. Les autres Évangélistes ne se sont pas astreints à donner ce texte avec la même précision, ils en ont seulement donné le sens, et de même, sur un grand nombre de croix, les formules qui s'y rapportent sont demeurées variables, jusqu'au moment où la forme abrégée INRI, — dont une mosaïque, due au pape Jean VII, aurait donné, dans la basilique du Vatican, un premier exemple (705-707), d'après Ciampini et Curti [1], — finit par prévaloir au XVIe siècle.

Selon les traditions les mieux assises, comme selon toutes les vraisemblances, on ne peut guère douter que les pieds du Sauveur aient reposé sur un support, quand il fut attaché à la croix. Ce support est figuré dans presque tous les *Crucifiements* antérieurs au XIIIe siècle, alors que les pieds étaient toujours séparés ; et ce n'est qu'après les avoir attachés avec un seul clou, comme on a commencé à le faire alors, que le *suppedaneum* a lui-même graduellement disparu, mais non pas à tel point que l'on n'en trouve encore beaucoup d'exemples.

1. Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino constructis*, pl. XXII ; Corneille Curti, *De Clavis Dominicis*.

VI.

CROIX VIVANTES.

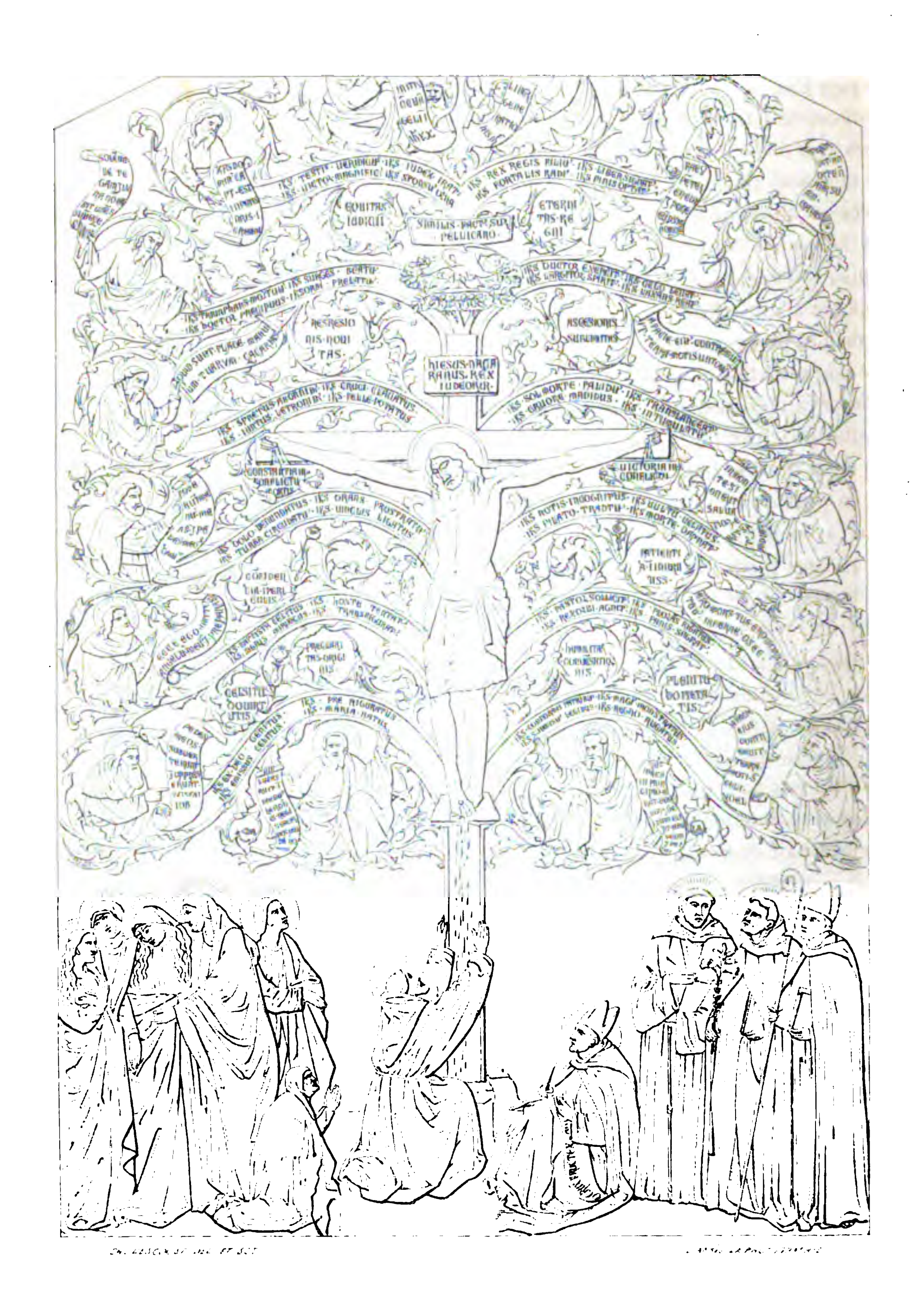
Il n'est pas ordinaire, mais il n'est pas très-rare que la croix soit formée par le tronc d'un arbre brut. Il est difficile d'y voir quelque utilité ou quelque signification, quand rien, d'ailleurs, ne vient déterminer le sens de cette disposition; mais lorsqu'avec cela la croix est coloriée en vert, comme dans la verrière du *Bon Samaritain*, à Bourges, il est probable que c'est déjà avec l'idée de la représenter comme un arbre vivant. Cette idée est évidemment exprimée, et d'une tout autre manière, dans la mosaïque de l'église Saint-Clément, à Rome, œuvre aussi du XIIIe siècle. La croix y conserve ses formes équarries, mais elle ne s'en élance pas moins d'une touffe de palmier, comme si elle en était la tige principale, tandis que d'autres rameaux sortis de la même racine s'élancent en jets vigoureux pour former d'abondants rinceaux qui remplissent tout l'espace et se terminent en fleurs et en fruits, donnant l'idée d'un jardin de délices, où des animaux variés, des groupes d'hommes et de femmes trouvent la paix et le bonheur. La croix alors est vraiment considérée comme l'arbre de vie de ce nouveau paradis.

A Aquilée, dans les dépendances du Baptistère, on voyait une peinture elle-même du XIIIe siècle, où, du pied de la croix sur laquelle reposait Notre-Seigneur, s'élançait un cep de vigne qui embrassait dans ses contours le corps tout entier du divin Crucifié, et qui se terminait par une ligne de pêcheur, laquelle, dirigée par la figure allégorique de l'Église, prenait un poisson, image, à nos yeux, du fidèle, arraché, par le baptême, à la mer du péché[1]. Ce cep de vigne ne s'identifie pas rigoureusement avec la croix, mais il s'y associe tellement qu'il n'est pas superflu de le mentionner à propos des croix vivantes.

La manière de représenter la croix comme un arbre vivant et productif, qui a été la plus usitée, est celle qui revient aux dispositions d'un arbre généalogique. La première idée de cette composition a probablement germé au XIIIe siècle, mais nous n'en connaissons pas d'exemples qui soient antérieurs au XIVe.

Le plus important de tous est donné par une fresque attribuée, sur l'autorité de Vasari, à Giotto, et qui se trouve dans le réfectoire du couvent

1. Bertholi, *Le Antichita d'Aquileja*, in-fol. Venezia, 1739, p. 406; *Mél. d'Arch.* Nous essaierons, dans la suite, de justifier notre interprétation, qui n'est pas celle du P. Martin.



CROIX EN ARBRE

Fresque attribuée à Giotto.

de Santa Croce, à Florence (pl. xix), au-dessus de la *Cène* dont l'exécution ne lui est pas contestée. Cette peinture offre la plus grande analogie avec la miniature d'un manuscrit conservé au *British Museum* et jugé de 1310, par lady Eastlake [1]. A l'extrémité des branches qui partent de la croix, se dessinent de part et d'autre douze prophètes, six de chaque côté, avec des textes tirés de leurs écrits et applicables soit au Sauveur, soit aux fruits de son sacrifice. Chacune de ces branches porte en outre deux séries de sentences ou d'invocations, formant comme une double litanie, et embrassant la vie de Notre-Seigneur, depuis son engendrement éternel au sein de Dieu le Père, et son incarnation au sein de Marie, jusqu'au jugement dernier et à son règne sans fin. Les deux monuments diffèrent peu quant aux termes de ces sentences, un peu plus quant au choix des prophètes et de leurs textes, et beaucoup plus quant aux autres accessoires. Les quatre évangélistes, qui ne figurent pas dans la miniature, viennent s'ajouter aux prophètes dans la fresque, immédiatement auprès de la tige de la croix dans le bas et au sommet des branches. Dans la miniature, on voit en plus quatre prophètes, quelques-uns répétés de la série précédente, avec saint Pierre et saint Paul, tous six détachés de la croix et debout à ses pieds; et encore, posés sur les traverses de cette croix, le bon larron et le centurion, dont la conversion fut le premier fruit du divin sacrifice. A la place des quatre prophètes et des apôtres, ont été représentés dans la fresque, d'un côté, la pamoison de la sainte Vierge au milieu des saintes Femmes, avec saint Jean en avant; de l'autre, saint Antoine de Padoue, saint Dominique et saint Louis de Toulouse. Plus immédiatement au pied de l'arbre sacré, on observe ici saint François à genoux, qui l'embrasse, saint Augustin assis, pour recueillir tous les enseignements que l'on peut en tirer, et une femme à genoux, qui semblerait être là à titre de donatrice. Tout l'espace correspondant, dans la miniature, est occupé par saint Jean l'Évangéliste, non plus à raison de son rôle dans le drame du Calvaire, mais en sa qualité d'auteur de l'Apocalypse et pour en rappeler ce passage : *Vidi lignum vitæ afferens fructus duodecim per menses singulos, et folia ligni ad sanitatem gentium* : « Je vis l'arbre de vie, rapportant douze fruits tous les mois, et les « feuilles de cet arbre servent à guérir les nations [2] » : texte qui résume toute la pensée de la composition. L'un et l'autre de ces monuments sont terminés au sommet par la figure du pélican [3].

1. *Hist. of our Lord*, T. II, p. 195.
2. Apoc., XXII, 2.
3. Voici la série des sentences, sur la fresque de Santa-Croce, autant que nous avons pu les déchiffrer, en nous aidant du texte de Lady Eastlake :

Dans un tableau de l'école de Giotto, qui se voit dans la galerie de l'Académie, à Florence (n° 8), les branches qui s'échappent de la croix soutiennent des médaillons où l'on a placé, non plus des sentences, mais la vie de Notre-Seigneur représentée en tous ses détails, et se terminant, dans la partie supérieure du tableau, par l'assemblée de tous les Saints dans le ciel. La croix est elle-même, à son sommet, immédiatement surmontée du pélican.

Le pélican s'entrevoit également au sommet d'une croix analogue,

SÉRIE INSCRITE SUR LES BRANCHES DE L'ARBRE :

Jesus ex Deo genitus,
Jesus emissus cœlitus,
Jesus præfiguratus,
Jesus Mariæ natus.

Jesus conformis patribus,
Jesus submissus legalibus,
Jesus Magis monstratus,
Jesus regno fugatus.

Jesus baptista cœlitus,
Jesus signis mirificus,
Jesus hoste tentatus,
Jesus transfiguratus.

Jesus pastor sollicitus,
Jesus rex orbi agnitus *,
Jesus plorans rigatus **,
Jesus panis sacratus.

Jesus dolo venundatus,
Jesus turba circumdatus,
Jesus orans prostratus,
Jesus vinculis ligatus ***.

Jesus notis incognitus,
Jesus Pilato traditus,
Jesus vultu velatus,
Jesus morte damnatus

Jesus spretus ab omnibus,
Jesus junctus latronibus,
Jesus cruci clavatus ****,
Jesus felle potatus.

Jesus sol morte pallidus,
Jesus cruore madidus,
Jesus trans lanceatus,
Jesus intumulatus.

Jesus triumphans mortuus,
Jesus doctor præcipuus,
Jesus surgens beatus,
Jesus orbi prœlatus *****.

Jesus ductor exercitus,
Jesus largitor spiritus,
Jesus cœlo levatus,
Jesus laxans reatus.

Jesus testis veridicus,
Jesus victor magnificus,
Jesus judex iratus,
Jesus sponsus ornatus ******.

Jesus rex regis filius,
Jesus fontalis radius,
Jesus liber signatus,
Jesus finis optatus.

DEUXIÈME SÉRIE INSCRITE SUR LES FEUILLES DE L'ARBRE :

Celsitudo virtutis,
Præclaritas originis,

Humilitas conversationis,
Plenitudo pietatis,

* Propheta cognitus, ** Fletu rigatus, *** Dulcis ligatus, **** Cruci damnatus, ***** Sponsus ornatus, ****** Orbis prælatus. (Variantes de la miniature.)

peinte dans le cloître de Santa-Maria Novella, à Florence, entre l'église et la chapelle des Espagnols ; cette peinture, qui paraît provenir de la fin du XIVe siècle, a trop souffert du temps pour qu'il nous ait été possible d'en saisir tous les détails ; mais on voit assez qu'elle a pour but d'établir une filiation entre la croix et les œuvres des Dominicains. Saint Dominique lui-même est au pied de la croix, au-dessous du Christ, avec des ailes de chérubin ; et dans les médaillons suspendus, comme autant de fleurs et de fruits, aux branches de l'arbre, on distingue des figures de Dominicains qui, à droite, ont la tête rayonnante et portent chacun un livre, et, à gauche, sont sans aucun de ces insignes ; dans d'autres séries de médaillons, divers Saints sont nimbés, puis dans d'autres encore apparaissent diverses scènes légendaires [1].

Que la croix soit représentée comme un arbre vivant, c'est une manière fictive d'exprimer la vérité, car dans un sens il est très-vrai qu'elle est l'arbre de vie ; et comme, dans le langage, elle s'identifie avec le sacrifice dont elle est l'instrument, il est très-permis de dire que non-seulement elle vit, mais elle donne la vie. La croix étant un arbre, il est

Confidentia in periculis,	*Resurrectionis novitas,*
Patientia in injuriis,	*Ascensionis sublimitas,*
Constantia in conflictu mortis *,	*Æquitas judicii,*
Victoria in conflictu,	*Æternitas regni.*

Les Évangélistes portent chacun les premiers mots de son Évangile ; les prophètes, les textes que nous allons rapporter, à l'exception du troisième à commencer par le haut, de gauche à droite, que nous n'avons pu déchiffrer. Voici ceux que nous lisons sur la fresque : *Solem nube tegam et luna non dabit lumen suum*, Ézéchiel (XXXII, 7) ; *Christus Dominus captus est in peccatis nostris*, Jérémie (Lam. IV, 10) ; *Tradidit in mortem animam suam*, Isaïe (LIII, 12) ; *Quod sunt plage manuum tuarum*, Zacharie (III, 6) ; *A facie ejus contremuit terra motis*, Joël (II, 10) ; *Foderunt manus meas et pedes meos*, David (XX, 17) ; *In monte Sion erit salvatio et erit sanctus*, Abdias (17) ; *Ecce mitto meum Angelum qui præparabit* (le nom de Malachie manque ; III, 1) ; *Ero mors tua, ero mors tuum inferne*, Osée (XIII, 14) ; *Pedes meos subverterunt et oppresserunt*, Job (XXX, 12) ; *A facie ejus contremuit terra motis*, Joël (répété). Presque tous ces textes sont différents de ceux de la miniature donnée par lady Eastlake. Le texte que nous n'avons pu déchiffrer et que nous supposons de Daniel, diffère notablement de celui qu'elle attribue à ce prophète.

1. Nous devons à M. Ed. Didron la connaissance d'une croix en arbre, sortant d'un calice, observée au musée d'Orléans, dans un tableau en triptyque du XVIe siècle. L'arbre se termine en vigne, d'où sortent des raisins, ainsi que du tronc de l'arbre. Une auréole elliptique porte cette inscription : « *Ego sum vitis vera et vos palmites.* » La vigne s'enroule autour de deux arbres, sur les côtés. Au pied de la croix, on voit quatre saints Jésuites.

* Constantia in cruciatis. (Variante de la miniature.)

naturel alors qu'elle se revête des signes de la vie végétale. Mais qu'elle s'anime, et que, pour la faire agir, on lui donne des membres humains, cela devient une sorte de monstruosité. Telle est, cependant, cette composition, — qui jouit de quelque faveur au XVI[e] siècle, et dont on voit un exemple remarquable au musée de Cluny, — où la croix est terminée, à chacune de ses extrémités, par un bras, qui, dans le bas, brise les portes de l'enfer, qui, dans le haut, ouvre celles du ciel, et qui, à droite et à gauche, couronne l'Eglise ou tue la Synagogue. L'iconographie chrétienne ne pouvait se prêter à de semblables combinaisons, sans donner des signes de décadence; elle était, au contraire, dans la plénitude de sa force, lorsqu'au XIII[e] siècle elle faisait de la croix comme un édifice, dans le vitrail de la Passion, à Bourges, en la représentant comme surmontée d'un portique, au moment où Notre-Seigneur s'avance pour y être attaché; il n'y a rien là, en effet, qui soit intempestif ou exagéré. Notre-Seigneur, en se livrant au supplice, va faire de la croix l'édifice de notre salut et la porte du ciel. Sans doute, il y a aussi de bonnes pensées à tirer de la croix à bras de chair : mais il n'en est pas moins vrai que, dans un cas, le langage figuré s'égare jusqu'au grotesque, tandis que dans l'autre il demeure sensé. Cette différence tient à ce qu'on s'éloigne trop de la nature de la croix, en la faisant animée, tandis que la croix ayant été effectivement une sorte de monument, on peut, sans trop s'écarter de ce qu'elle fut, lui attribuer des formes monumentales. Dans la verrière dont nous parlons, Notre-Seigneur n'y est pas attaché, mais il est au moment de l'être : nous avons donc pu parler de la croix devant laquelle il se trouve, comme d'une croix de crucifiement; nous allons maintenant nous occuper des croix qui, à d'autres titres, et sous des formes très-diverses, nous paraissent devoir être classées exclusivement dans la catégorie des monuments.

VII.

CROIX CONSTITUANT UN MONUMENT.

La croix ayant été l'instrument de la Rédemption, elle en est devenue le signe, et le signe de tout ce qui nous est venu par elle : le signe de toute victoire, de tout affranchissement, de toute délivrance; le signe de tout honneur, le signe du renouvellement du monde par le christianisme. Ce signe resta dissimulé, tant que les vérités chrétiennes furent obligées de se voiler et de demeurer dans l'ombre des initiations; mais quand, de l'aveu de ses plus mortels ennemis, le *Galiléen* eut pleinement vaincu,

la croix devint un insigne d'honneur, et bientôt, l'insigne public de la souveraineté même, si bien que les empereurs en vinrent à la porter au sommet de leurs couronnes.

La croix, considérée comme signe, et ensuite comme insigne, n'a pas besoin d'imiter de près l'instrument du salut; il suffit qu'elle le rappelle de la manière la plus large, pourvu que le signe soit compris, et qu'il rappelle effectivement la croix. Tout entre-croisement de lignes a suffi, dès le principe, parmi les chrétiens, nous l'avons fait remarquer, pour obtenir ce résultat; il a continué ordinairement de suffire; les circonstances avertissent souvent à première vue qu'un rudiment de croix a été tracé dans ce sens, avec l'intention la plus formelle; et rencontré tout fortuitement, pour peu que vous soyez incliné aux choses de la foi, il vous mène facilement à y penser, il sert à vous porter en haut, il vous aide à vous y fixer.

De même, quand la croix est employée comme insigne, c'est-à-dire comme le signe caractéristique d'une dignité ou d'une situation honorable, la plus grande latitude dans les formes ne met aucun obstacle à la clarté de sa signification. Les formes varient alors, selon le goût quand on veut orner; selon les besoins, quand les destinations sont diverses.

L'ornementation de la croix, dans son principe, est un honneur qu'on lui rend; puis la croix, en devenant usuelle et familière, devient elle-même un ornement, et on la décore comme l'on ferait de tout autre bijou. La plus ancienne manière d'orner la croix, la plus riche, la plus digne, c'est d'y enchâsser des pierres précieuses: c'est ce qui constitue la croix gemmée; plus tard, on la couvre plutôt de rinceaux, et ces feuillages de convention reviennent facilement à la faire considérer comme étant vivante; ces décorations, réparties sur sa superficie, sont indépendantes de sa forme générale. Cette forme aussi se modifie dans un but d'ornementation : de là tant de croix pattées, ancrées, tréflées, fleuronnées, etc.

La superficie de la croix devient encore un champ propre à recevoir toute sorte de tableaux ou de bas-reliefs. Ce champ s'élargit quelquefois tout exprès pour leur offrir plus d'espace; il se charge de médaillons, de trèfles, de fleurons, pour faciliter la distribution des sujets. Au XIII[e] siècle, on ajoute latéralement à la croix ces deux panneaux allongés qui peuvent être comparés à des ailes, pour permettre de peindre avec plus de latitude les représentations dont on aime à l'enrichir.

Les figures représentées sur la croix ont toujours été préférablement celles qui ont plus directement trait au divin sacrifice : c'est ainsi que, successivement, on a vu les croix porter l'image de l'Agneau sans tache,

puis du Christ triomphant, puis celle du crucifiement, si bien distincte de la croix considérée en tant qu'elle constitue un petit monument, que cette image superposée, comme nous l'avons fait observer, est complète dans son genre, ayant elle-même sa croix et se trouvant accompagnée, sur le champ où elle repose, de diverses autres figures qui s'y voient réparties au même titre.

Sans vouloir beaucoup nous étendre sur ces figures et sur tous les tableaux qui peuvent le plus convenablement trouver place sur la croix pour l'orner, nous ne pouvons donner immédiatement à cette matière l'extension qu'elle doit avoir dans notre plan, et nous y reviendrons spécialement, après avoir passé en revue les motifs déjà signalés qui, outre l'ornementation, peuvent influer sur la forme et la physionomie de la croix.

La destination de la croix a d'autant plus varié, que son usage est plus profondément entré dans les mœurs chrétiennes. La croix est devenue un étendard, un sceptre, un bâton pastoral; on en a fait un couronnement; elle a servi d'*encolpium* ou boîte à reliques: de là est née la croix pectorale, qui s'en est distinguée; puis s'est élevée la croix de pierre, à l'embranchement du chemin, la croix plus monumentale du cimetière, la croix de mission, la croix du calvaire de la paroisse.

La croix est portée comme un étendard dans les cérémonies de l'Eglise, en tête du clergé et des fidèles, lorsque l'assemblée chrétienne se met en marche: alors elle a besoin d'être élevée sur une longue hampe, et naturellement on vient à lui donner, dans toutes ses parties, des proportions élancées et sveltes; c'est ce qui constitue la croix processionnelle ou stationale, ainsi appelée parce qu'à Rome on se rendait processionnellement dans les églises où se faisait la station, c'est-à-dire la fête du jour. A ce genre de croix, qui appelle naturellement un travail délicat et la main d'un artiste, se rattache cette croix, au contraire, tout élémentaire, que l'on met dans la main de saint Jean-Baptiste, et qui est faite par la simple intersection de deux brins de roseau : en effet, le saint Précurseur est bien censé l'avoir prise comme un étendard rustique, dans lequel se résume et se voile toute la pensée du salut dont il vient annoncer les prémisses. A cette espèce de croix, que nous appellerions prophétique, se rattache la transformation en croix de la verge de Moïse (voir ci-dessus, p. 276), ou d'une verge analogue, transportée dans les mains soit de Notre-Seigneur, soit d'un ange qui agit en son nom (T. I, pl. VI). Alors cependant la hampe de la croix n'est pas toujours aussi allongée, et ses formes sont déterminées par des raisons de pur agencement; ce genre de croix semblerait d'ailleurs tenir aussi beaucoup de la nature du sceptre dont nous allons parler; mais, auparavant, nous

devons dire un mot de la croix pavoisée, qui, depuis le moyen âge, tient essentiellement à la classe des étendards, et qui s'emploie principalement comme attribut de l'Agneau vainqueur ou du Christ ressuscité. L'Agneau, dans cet ordre d'attribution, ne porte souvent qu'une croix processionnelle ; mais souvent aussi cette croix soutient un léger pennon, qui, en flottant dans les airs, célèbre, par un trait de plus, le triomphe de la céleste Victime ; et quand on a voulu accentuer encore cet emblème, une croix se dessine sur le champ du pennon. Il en est de même de la croix mise dans les mains de Notre-Seigneur au moment de sa résurrection, avec cette différence qu'alors la bannière flottante prend souvent plus de développement.

La croix employée comme sceptre a été un attribut propre au Souverain Pontife, par la raison qu'elle surmontait la férule, et que la férule était un insigne qui, en dernier lieu, n'appartenait qu'à lui ; ce qui le caractérisait, c'était, au sommet de la hampe, une pomme surmontée de la petite croix dont nous parlons ; on la voit ainsi apparaître dans les mains de saint Grégoire le Grand, sur l'image que l'on croit contemporaine de ce grand pontife, par la raison qu'elle porte le nimbe quadrangulaire. La férule avait été employée à l'origine (le P. Arthur Martin l'a prouvé) comme bâton pastoral, concurremment avec les autres formes de cet insigne épiscopal ; mais, au XIIe siècle, cette sorte de sceptre était aussi attribuée aux empereurs, et notamment à Louis le Débonnaire, Frédéric Ier et Othon III, représentés sur la châsse d'argent du bras de Charlemagne, conservée au Louvre. Entre les mains des papes, devenue un insigne de la puissance civile, elle leur était conférée lors de la prise de possession du palais de Latran : cet usage est tombé en désuétude à l'époque de Sixte-Quint [1].

On sera frappé de l'analogie de cet insigne avec le globe surmonté de la croix, qui était devenu lui-même un insigne impérial, mais qui était surtout un insigne divin. N'en serait-il pas une réduction, de telle sorte que le globe, pour la commodité de la chose, étant ramené aux plus minimes proportions, la croix se serait au contraire développée? Le sens, au reste, du globe surmonté de la croix, est que la croix règne sur l'univers ; il en est de même de la croix surmontant les couronnes : cela veut dire qu'elle règne sur les rois, en d'autres termes, que Jésus-Christ, représenté par elle, est le Roi des rois. Cet emploi que l'on en fait est donc, dans son principe, un acte d'humilité, par lequel les souverains reconnaissent qu'ils sont soumis à Dieu ; et quand ils s'en prévaudront

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. IV, article de M. l'abbé Barraud et du R. P. A. Martin, p. 147, 169, 170.

pour affirmer qu'ils ne sont soumis qu'à Dieu, ils pourront dire vrai, mais leurs sentiments ne seront déjà plus les mêmes.

Toutes les croix dont nous venons de parler sont portées par la base; les croix reliquaires, ou *encolpia*, donnent naissance, au contraire, aux croix suspendues par le sommet, et notamment aux croix pectorales: les unes et les autres se portaient suspendues au cou, et ce qui les distingue, c'est que les croix reliquaires s'ouvrent pour contenir des reliques. On les portait ainsi d'abord uniquement par dévotion; puis, tandis que la croix pectorale des évêques est devenue un signe de juridiction,— à tel point qu'ils la cachent quand ils ne sont pas dans leur diocèse, fait observer M. l'abbé Bourassé[1],— celle des fidèles est devenue un simple ornement, porté aujourd'hui au cou de beaucoup de femmes. A la catégorie des croix suspendues appartiennent encore les croix que l'on pourrait appeler votives : telles sont celles qui accompagnent les couronnes des rois Goths du VII[e] siècle, du trésor de Guarrazar, maintenant au musée de Cluny. Elles peuvent atteindre de trop grandes dimensions pour être portées au cou, mais elles représentent l'idée d'un objet ainsi porté et offert à Dieu parce qu'il est précieux.

Les croix d'autels, sous la forme où elles sont devenues obligatoires par prescription liturgique, paraîtraient dérivées des croix processionnelles. Substituez à la hampe de celles-ci, une base sur laquelle elles puissent reposer à poste fixe, quand l'assemblée chrétienne cesse d'être en marche, et vous avez une croix d'autel; ces deux genres de croix diffèrent cependant toujours en ce point, que les croix processionnelles devant être vues de tous les côtés, on est convié naturellement à les orner sur toutes les faces, tandis que la croix d'autel, telle qu'on l'exige aujourd'hui, doit avoir l'image du crucifix sur une face, et il est inutile de rien figurer au revers. Nous dirons cependant que, dans son principe, la croix d'autel dérive plutôt encore de la croix reliquaire : en effet, c'est cette croix que l'on fut amené d'abord à faire reposer sur la base qui caractérise la croix d'autel, pour en faire une monstrance où la relique fût exposée à la vénération des fidèles, au lieu d'être portée au cou d'une seule personne, pour satisfaire sa dévotion : c'est ainsi que la croix de Velletri, qui était originairement une croix pectorale, a reçu un pied sur lequel elle se pose.

Toutes les croix dont nous venons de parler rentrent dans la classe des meubles, et doivent être réputées y rentrer. D'autres croix, au contraire, sont immobilisées, soit comme attenant à un monument, soit comme constituant le monument lui-même, et celles-ci sont proprement les

1. *Dict. d'Archéologie*, art. Croix.

seules croix monumentales, quoique nous ayons donné, en un sens plus large, ce nom aux croix qui, dans la classe des meubles, peuvent être considérées comme constituant un petit monument, par cela même qu'elles le constituent à elles seules.

Les croix attenant à des monuments ne sortent pas, au contraire, de la classe des signes, bien qu'elles puissent être plus ou moins ornées, plus ou moins développées : telles sont les croix de consécration dans les églises, dont le but est de conserver le souvenir du signe formé par la main de l'évêque consécrateur, et de rendre ce signe en quelque sorte visible.

Les croix proprement monumentales, — croix de mission, croix du chemin, croix de cimetière, — diffèrent surtout entre elles à raison de la matière, suivant qu'elles sont de bois, de pierre ou de métal, et ces diverses destinations influent ensuite sur leurs formes et leur ornementation, dans la proportion où elles déterminent leur importance. A ce genre de croix reviennent celles qui couronnent les édifices ; mais elles ne peuvent plus guère être considérées comme constituant un monument, elles rentrent plutôt dans la classe des accessoires, et sauf les proportions, elles différeront peu des croix qui surmontent un globe ou une couronne.

Il y a d'autres croix auxquelles sont propres ces sortes de panneaux comparables à des ailes, dont nous avons parlé : croix particulières à l'Italie du XIIe au XIVe siècle, et que nous pouvons appeler croix-tableaux, par la raison que, formées de planches découpées, elles étaient disposées de manière à offrir aux peintres un champ spacieux, où ils avaient ordinairement à représenter, avec le crucifix, d'autres figures, et souvent des scènes accessoires. Ces croix remplissaient d'ailleurs, dans les églises, l'office du crucifix principal qu'il est de règle d'y tenir exposé.

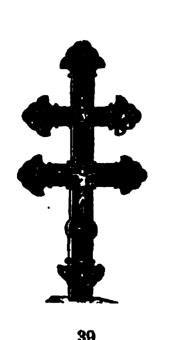
Nous n'avons encore rien dit des croix de décoration ou des ordres de chevalerie ; il semblerait que nous aurions dû les comprendre aussi dans la classe des meubles. Nous ne l'avons pas fait à raison de leur origine : elles viennent des croisades, et de la croix que les croisés appliquaient sur leurs vêtements, comme signe de leur vœu. La croix, ainsi appliquée dans son principe, était, en effet, uniquement un signe. C'est parmi les croisés que sont nés les premiers ordres de chevalerie ; et ceux qui ont été institués dans la suite, l'ont été à l'instar des fondations militaires qui avaient pour objet la défense des Lieux Saints et la protection des pèlerins. La croix, en conséquence, en devenait le signe obligé, et, comme il fallait les distinguer, la distinction la plus caractéristique de

chacun d'eux reposa sur la forme et la couleur de sa croix. Alors la croix, ainsi caractérisée, put être détachée du vêtement auquel, primitivement, elle était censée devoir être cousue; au lieu d'étoffe, on employa pour elle le métal: et c'est ainsi qu'elle put rentrer dans la classe des meubles ayant leur existence propre.

Il est arrivé que, là où le christianisme dépérissait, comme chez les peuples qui n'avaient jamais été chrétiens, on a fondé des ordres de chevalerie, ou plutôt institué des décorations honorifiques, dont la croix n'a plus été l'insigne : tel était, dans l'esprit de ses premiers auteurs, la Légion d'honneur, lorsqu'à la croix ils ont voulu substituer une étoile; mais, en dépit d'eux-mêmes, la croix l'a emporté : en vertu des suprêmes décisions de l'usage et de la langue, l'insigne des chevaliers de la Légion d'honneur en porte le nom, et sans ce nom il n'aurait jamais acquis la valeur qu'il possède dans l'estime des peuples.

Il nous reste peu à dire des variétés apportées dans les dispositions et l'ornementation des croix, à l'effet de les distinguer suivant la différence de leurs destinations, et par là même de leurs significations; la chose va de soi-même, et les ordres de chevalerie viennent de nous montrer comment elle se fait et comment elle doit se faire : à ce titre, la croix d'honneur n'est plus, dans l'esprit public, qu'une variété de ce genre.

D'importantes distinctions peuvent reposer sur des différences de formes foncièrement assez légères: la dimension des croix pectorales des évêques suffit pour que, nulle autre croix de pur ornement n'osant s'en approcher, aucune confusion ne soit possible; d'ailleurs, il deviendrait aussitôt ridicule, à tout autre qu'un évêque, de porter aucune croix qui se rapprochât des proportions et des formes communément usitées pour cet emblème sacré.



39

Croix de Clairmarais très-réduite.

Le besoin de distinguer paraît avoir été le principal motif qui a fait adopter, pour être portée devant les archevêques, la croix à double traverse, dite, pour cette raison, croix archiépiscopale, et que l'on nomme encore croix du Saint-Sépulcre, croix de Lorraine, etc. La double traverse de cette croix vient probablement, d'ailleurs, d'un développement dans le sens horizontal, de la tablette du titre de la croix. De même, le *suppedaneum* ou support des pieds, développé d'une manière analogue et dans le même sens, paraît avoir donné naissance à la croix triple,

« que les graveurs », dit le P. Cahier, « imaginèrent comme un attribut papal, bien qu'il n'ait jamais été vu que sur les estampes (sauf « certains tableaux modernes)[1]. » Nous la mentionnons ici, parce que, si cette croix était d'un usage plus sérieux, ce serait à titre de moyen de distinction qu'elle serait employée.

VIII.

FIGURES REPRÉSENTÉES SUR LA CROIX, AVEC LE CRUCIFIX.

Les figures représentées sur la croix, outre le divin Crucifié lui-même, sont de deux sortes : celles qui l'accompagnent et celles qui le remplacent. Les premières doivent encore être divisées en deux catégories, selon qu'elles sont représentées avec lui sur la face principale, ou qu'elles sont reportées au revers de la croix. Naturellement les figures qui sont distribuées autour de lui, sur la même face, sont celles des acteurs dans la scène du Crucifiement, soit qu'on s'attache à la réalité des faits accomplis sur le Calvaire, soit qu'on ait en vue le fait, non moins réel dans sa généralité, de la Rédemption, tandis que ce que l'on représente au revers revient plutôt à cette seconde catégorie.

Les personnages et les choses représentés sur la croix, avec le Christ, sont empruntés, disons-nous, aux scènes du Crucifiement ; mais ce n'est pas à dire que tout ce qui figure dans le champ plus développé d'un tableau, ait été resserré dans l'espace relativement toujours étroit que la forme de la croix peut laisser disponible, ni que les acteurs mis en scène puissent être posés comme ils le seraient dans une représentation dramatique ; ils peuvent rappeler les faits, mais ils ne sauraient les rendre, et ce sont toujours principalement les idées qui sont exprimées par leur moyen.

Parmi les personnages que nous verrons figurer dans des tableaux plus développés du Crucifiement, conçus, soit selon l'ordre des faits, soit selon l'ordre des idées, le porte-lance et le porte-éponge, les deux larrons, l'Eglise et la Synagogue, sont de ceux qui, sauf des dispositions exceptionnelles dont nous parlerons plus loin, n'entrent pas dans le répertoire plus limité qui s'approprie au champ seul de la croix. Il n'en faudrait pas conclure qu'il y eût exclusion des idées exprimées par ces personnages ; au contraire, l'expression de ces idées serait parfaitement

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. I, p. 227.

à sa place sur la croix, si on pouvait les condenser davantage. C'est ce qui se fait lorsqu'au lieu du porte-lance et du porte-éponge, on figure seulement la lance et l'éponge avec son support, inclinés sur les branches de la croix, et l'on voit que, réduits à ces termes et posés perpendiculairement, ils pourraient facilement trouver place sur le champ même de la croix.

Sur les plus anciennes croix où le Christ soit représenté crucifié, sur celle de Théodelinde, à Monza, par exemple, et sur la croix en cuivre repoussé du musée du Vatican que nous en rapprochons (pl. XVIII), le soleil et la lune apparaissent au sommet ; la sainte Vierge et saint Jean à l'extrémité des branches latérales, avec cette inscription : ΙΔΕ Ο ΥΟϹ ϹΟΥ, « voilà votre fils » ; ΙΔΟΥ ΜΗΤΗΡ ϹΟΥ, « voilà votre mère » ; ajoutez au sommet la main divine avec ou sans couronne [1], ou substituez-la aux deux astres [2], ajoutez dans le bas une tête de mort, se rapportant au nom du Calvaire, et à la tradition d'après laquelle le lieu du divin Sacrifice aurait été celui de la sépulture d'Adam, ou mieux encore à l'idée générale d'un contraste entre la mort et la vie, la vie rendue par la croix à ceux qui étaient morts, et vous aurez le fond des représentations qui, pendant des siècles, furent le plus usitées sur la croix.

Vous verrez encore apparaître, au sommet de la croix, une double figure du Sauveur triomphant, afin que la pensée ne s'arrête pas trop à l'idée de son supplice, quand on le voit crucifié. On a pu, dans un ordre d'idées un peu différent, substituer à son image personnelle une de ses figures emblématiques : c'est ainsi qu'au sommet de la croix, dans le *Crucifiement* de la Vierge ouvrante du Louvre, on voit se dresser l'agneau, et que, au XIVe siècle, le pélican est venu occuper cette place, sur un certain nombre de croix [3].

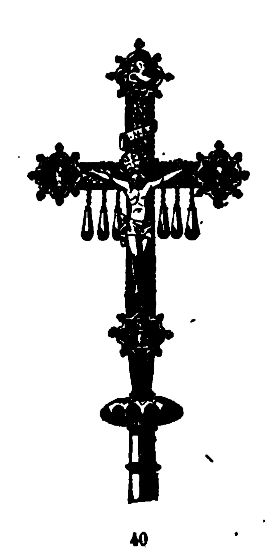
A la figure de Notre-Seigneur, sur ce même point culminant, on a quelquefois substitué celle de son représentant sur la terre,

1. Sur la croix de Lothaire, une colombe, représentant le Saint-Esprit, se voit au milieu de la couronne tenue par la main divine. (*Mél. d'Arch.*, T. I, pl. XXII.)

2. Le soleil et la lune se voient quelquefois à la place de la sainte Vierge et de saint Jean, sur les branches de la croix. La croix de Lothaire encore en offre un exemple. On voit aussi les deux astres sur la croix de Cologne, dite des princes de Hohenlohe, sur la croix de la collection Debruge, etc., mais non plus à la place de la sainte Vierge et de saint Jean. Nous ne faisons d'ailleurs que les mentionner ici, ayant à revenir sur l'importance de leur rôle dans les scènes plus développées du Crucifiement, distinctes des compositions resserrées sur le champ même de la croix, les seules dont nous nous occupions dans ce moment.

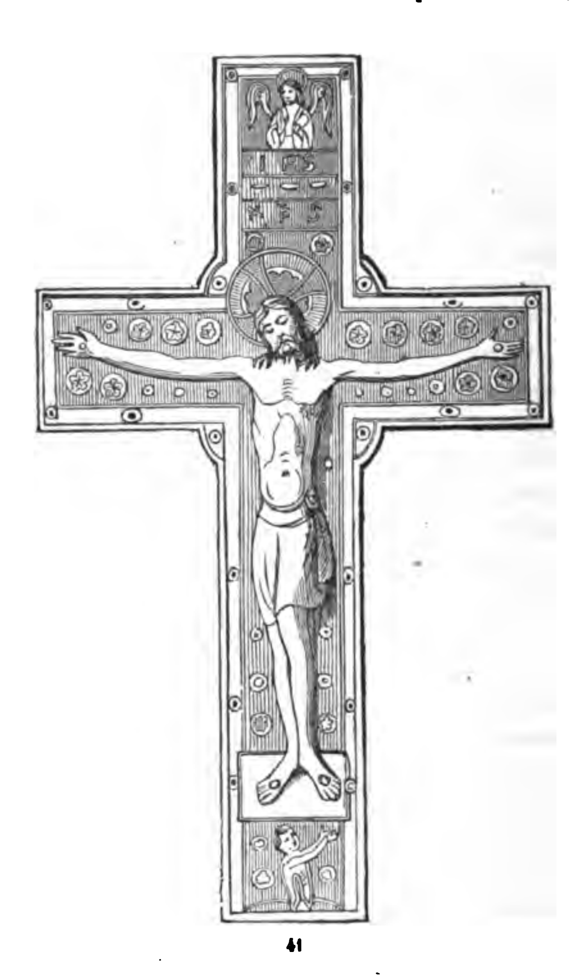
3. La croix d'Abèlze en offre un exemple du XVIe siècle. *Ann. archéol.*, T. XV, p. 199. Nous en donnons une réduction empruntée elle-même à ce recueil.

saint Pierre considéré en tant que chef visible de l'Eglise, continuant de vivre dans ses successeurs. C'est pourquoi on lui attribue alors le type imberbe de l'immortelle jeunesse. Tel on le voit sur la croix de Velletri, au-dessus du Christ crucifié, et sur la croix *encolpium* du musée du Vatican, également émaillée, qui paraît elle-même du VIIIe siècle (pl. XVI, fig. 2), où, à la place du crucifix, est un buste du Sauveur d'un caractère triomphant. On comprend que la sainte Vierge occupant un des bras de la croix, on ne peut placer au-dessus d'elle qu'une figure divine ou un représentant direct de la Divinité, et à ce titre seulement : tel est le chef visible de l'Eglise; tel est aussi saint Michel, considéré comme l'ange de l'Eglise. Au revers de cette croix (fig. 3), les têtes de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et de saint Jean étant répétées, il y a tout lieu de croire que les deux figures imberbes placées au sommet et au bas sont celles des archanges saint Michel et saint Gabriel, aucun des signes caractéristiques qui nous ont fait reconnaître saint Pierre sur la face principale de cette croix ne se retrouvant plus ici ; on sait d'ailleurs que les figures des deux archanges sont de celles qui s'associent le plus souvent à la figure du Sauveur, et M. de Rossi a récemment démontré [1] l'importance de ces sigles XMΓ, où leurs initiales M et Γ sont jointes à celle du mot Χριστος, Christ, en grec, à tel point qu'en Orient on les traitait presque avec la même distinction que le fameux anagramme IXΘVC, comme une affirmation du christianisme. Dans tous les cas, la figure de saint Michel, indépendamment des autres circonstances où elle est associée à la croix avec d'autres figures d'anges, repose à son sommet, au-dessus de la sainte Vierge et de saint Jean, sur un grand nombre de croix processionnelles. Une croix émaillée du musée de Cluny (n° 2315) en offre un exemple qui paraît du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe. D'un caractère un peu plus moderne, la croix appartenant à M. Fromentine, d'Arras, déjà publiée dans la *Revue de l'art chrétien*, par M. l'abbé Van Drival, et que nous reproduisons à la page suivante, montre l'archange à son sommet, mais non pas la sainte Vierge et saint Jean dans les branches. On les retrouve tous ensemble dans toute une série de croix en cuivre repoussé,


40
Croix d'Ahètze.

1. *Bulletin d'Archéol chrét.*, 1870.

du XIIIe et du XIVe siècle, que nous avons observées au musée du Vatican et à l'exposition romaine de 1870. Sur les plus récentes, l'archange



41

Croix émaillée du XIIIe siècle.

porte une armure, ce qui ferait disparaître toute espèce de doute sur sa désignation, si l'on pouvait en avoir.

La persistance habituelle des figures de la sainte Vierge et de saint Jean [1] à l'extrémité des bras de la croix a déjà été signalée. Les figures

1. Quand nous disons saint Jean, doit-on l'entendre absolument de saint Jean l'Évangéliste? Nous avons exprimé à ce sujet, dans notre *Étude sur la croix émaillée, encolpium et pectorale du Vatican*, quelques doutes qui provenaient de l'âge mûr du personnage, âge ordinairement attribué à saint Jean-Baptiste, tandis que saint Jean l'Évangéliste est plus

des quatre évangélistes ou celles des animaux qui leur servent d'emblèmes, n'ont été que tardivement distribuées avec continuité autour du Crucifix sur la face de la croix. Les places ainsi réservées s'y opposaient, et ce n'est qu'au xve siècle que les deux figures habituelles les leur abandonnent avec quelque facilité. Les quatre figures des animaux évangéliques se voient autour du Crucifix, sur une croix stationale publiée par Ciampini [1], et qui nous a paru d'une époque antérieure au xiie siècle. L'inscription du titre ICXC, répétée sur les deux faces, suffirait pour favoriser cette opinion. Le motif de l'exception vient de l'importance accordée à l'autre face du monument, à tel point qu'on ne saurait dire laquelle des deux est la principale, cette autre face offrant une croix triomphante, — à laquelle est suspendue une couronne, que nous croirions, d'après la mauvaise gravure de Ciampini, être toute d'honneur, quoique destinée à rappeler la couronne d'épines, — croix accompagnée, au sommet de la croix stationale sur laquelle elle se dessine, d'une figure de Christ aussi triomphant; dans les branches de celle-ci, des figures de la sainte Vierge et de saint Jean, les mains levées pour rendre témoignage; dans le bas enfin, un ange, qui nous a paru être saint Michel, conformément aux pensées précédemment émises. Une croix du xive siècle, conservée dans le trésor de la cathédrale de Cologne et publiée par M. l'abbé Bock [2], ne consacre

souvent représenté ou jeune et imberbe, ou en vieillard. Doutes que cette croix devrait servir à éclaircir, en même temps qu'elle les soulève pour sa part : car elle porte le nom du personnage, et, ce nom bien lu, on dirait avec certitude lequel des deux saints Jean l'artiste a voulu représenter (pl. xvi). Quant à nous, le déchiffrement de ces caractères grecs, mal formés et abrégés, était trop hors de notre compétence pour que nous ayons pu en décider, et nous étions sous l'impression de l'opinion commune, qui, sur une croix, en regard de la sainte Vierge, n'admet que le Disciple bien-aimé. Depuis, nous avons été mis en rapport avec M. Hallez, si connu pour les suaves compositions qu'il a dessinées, et qui mériterait aussi de l'être pour ses études approfondies sur les diverses branches de connaissance utiles à l'artiste chrétien, s'il comprend sa mission avec tout le sérieux qu'elle mérite. Et il nous a fortement ébranlé de nouveau, dans le sens de nos premières impressions, en nous donnant les meilleures raisons pour nous faire lire προδρομος, le nom donné au saint Précurseur, au lieu de Θεολογος, celui du saint Évangéliste. Ces raisons, nous les exposerons dans la suite, en traitant de l'iconographie des Saints. Il nous suffit, dans ce moment, de faire connaître l'état de la question ; et, à cet effet, nous nous contentons ici de rappeler que les rôles de ces deux Saints, — les seuls qui aient été admis comme pendants de la sainte Vierge, — se pénètrent, à ce titre, sur plusieurs autres points.

Quoi qu'il en soit, la substitution de saint Jean-Baptiste à saint Jean l'Évangéliste, sur le bras gauche de la croix, serait toujours une rare exception, et nous verrons de plus fréquents exemples de la substitution contraire, où le second prend la place à laquelle le premier semblerait avoir le plus de droit.

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. xiv.

2. Bock, *Trésors de Cologne.*

aux animaux évangéliques les quatre médaillons extrêmes de la face principale, qu'à la condition d'avoir réservé une place pour la sainte Vierge et saint Jean, dans un médaillon central où la scène du Crucifiement est représentée en entier.

Les évangélistes en personne s'observent encore sur la face de la croix de Clairmarais, qui est du XIII[e] siècle, mais parce que cette croix étant à doubles branches, la sainte Vierge et saint Jean demeurent toujours en possession de leur place ordinaire sur les branches qui correspondent au Crucifix, tout en laissant disponibles pour les évangélistes les branches supérieures [1].

Sur la croix d'Oisy [2], du même temps que celle de Clairmarais et d'une grande analogie de forme et de décoration, le sommet de la croix et les croisillons supérieurs sont occupés, au lieu des évangélistes, par trois anges qui portent les instruments de la Passion, et dont le caractère est dès lors tout différent de celui des saints archanges. Sur l'une et l'autre croix, le Christ triomphant occupe l'entre-croisement supérieur, et la figure d'Adam revenant à la vie (*voir* ci-dessus, p. 306) se voit dans un médaillon inférieur, au-dessous du Crucifix ; sur celle de Clairmarais, l'évangéliste du bas occupe un médaillon plus inférieur encore.

Pendant toute une période qui est dans sa pleine vigueur au XII[e] et au XIII[e] siècle, cette figure d'Adam fut la plus usitée au pied de la croix, où nous venons de voir qu'elle était rappelée à la vie; mais il arrive aussi qu'on l'y voit endormie. Plus anciennement, la tête de mort dont nous avons parlé, avait une signification analogue, et l'on sait que dans les temps modernes elle a de nouveau prévalu. Elle exprime la victoire sur la mort. Le serpent, à la même place, représenté notamment sur la pierre gravée du Musée Barberini (ci-dessus, p. 333) et sur la croix de Lothaire [3], dit la victoire sur l'enfer. C'est dans cette position inférieure que sont les vaincus, mais c'est là aussi que l'on recueille les fruits du sacrifice : Adam ranimé en est la preuve ; il tient quelquefois en conséquence un calice, calice dont la représentation a précédé la sienne, et qui doit encore compter, pris isolément, pour l'une des figures qui ont été les plus convenablement placées au pied de la croix.

Le pied de la croix a reçu la figure de sainte Hélène, sur la croix de Velletri (pl. XVI, fig. 1). Sur la croix du Vatican également émaillée, et si analogue, à beaucoup d'autres égards, la figure de saint Paul (fig. 2) remplace celle de sainte Hélène, comme plus propre à servir de com-

1. *Annales archéologiques*, T. XV, p. 5. Voir la réduction ci-dessus, p. 362.
2. *Revue de l'Art chrétien*, 1858, p. 289.
3. Cahier et Martin, *Mélanges d'Archéologie*, T. I, pl. XXII. Voir ci-après, p. 387.

plément de celle de saint Pierre, placée au sommet de l'une et de l'autre. Ailleurs, saint Pierre lui-même, saint Michel, descendent de ces sommets où nous les voyons occuper la place de l'Homme-Dieu, pour la lui rendre, et viennent, en descendant à leur tour au bas de la croix, attester que l'on a pu en faire une place d'honneur : nous en avons vu la preuve, quant à saint Michel, dans la croix citée d'après Ciampini ; nous la possédons, en ce qui concerne saint Pierre, dans une croix processionnelle du XIVe siècle, que nous avons rapportée d'Italie, et où le prince des apôtres est couronné de la tiare pontificale. Bien plus, au XIe siècle, sur la croix de Justin, où l'Agneau tient lieu encore du Crucifix, à l'entre-croisement, on voit également une figure du Christ triomphant au sommet, et une autre dans le bas de la croix, la première exprimant une idée plus directe de triomphe, la seconde qui porte un livre pour exprimer sans doute aussi une idée spéciale d'enseignement. Au XIIIe siècle, au pied de quelques croix, de celles que nous avons nommées croix-tableaux, l'on voit apparaître quelquefois saint François d'Assise. Dans nos habitudes modernes, on y placerait plutôt la Madeleine. Ces Saints y sont appelés l'un et l'autre par leur ardent amour pour le Sauveur.

La face principale d'une croix n'est pas toujours celle où repose le Christ : quand une croix sert de reliquaire, la face principale est celle où s'expose la relique, et c'est celle-là aussi sur la croix de Justin, qui, portant le souvenir de la donation faite par l'empereur et l'impératrice alors régnants, a été si richement enrichie de pierres précieuses. Nous n'avons pas osé décider quelle était la face principale de la croix de Ciampini ; néanmoins, en général, la présence du Crucifix sur une face nous la fait considérer comme primant la face opposée, qui alors devient le revers.

Le revers de la croix sert à compléter les pensées exprimées sur l'autre face, en les reprenant soit sous le même jour, soit sous un jour un peu différent. A la place du Crucifix, la croix de Velletri offre la figure de l'Agneau et groupe autour d'elle les quatre évangélistes.

La croix analogue du Vatican répète, comme en abrégé, les figures de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et de saint Jean, et substitue seulement celles des deux archanges Michel et Gabriel à celles des deux apôtres saint Pierre et saint Paul. Cette autre croix du même Musée, de semblable destination, d'égale antiquité, mais à figures en repoussé et non plus émaillées (pl. XVIII, fig. 8), représente à son revers le groupe de la Vierge-Mère entouré des quatre évangélistes. Ceux-ci prennent là décidément, dès le VIIe ou le VIIIe siècle, une position qui leur sera rarement disputée, jusqu'au moment où, gagnant encore en importance, ils

passeront sur la face principale de la croix. Nous ferons seulement observer en outre que, plus souvent représentés en personne dans le principe, ils l'ont été ensuite plus souvent par leurs emblèmes. Quant à la position centrale, l'image de la Vierge-Mère que nous venons d'y voir et l'image du Christ triomphant l'occupent tour à tour préférablement à toute autre, et la première, au moyen âge, primée en ce point par la seconde, a fini par lui être préférée à mesure que la pensée du triomphe par la croix est entrée pour une moindre proportion dans l'idée du crucifix.

La Vierge-Mère, c'est la pensée de l'Incarnation associée à celle de la Rédemption. La Vierge aurait été en Orante, sur la croix du trésor de Saint-Alexis, si la gravure de Borgia était exacte, et si cette croix n'est pas celle même dont nous venons de reparler et qui se trouve aujourd'hui au musée du Vatican; la sainte Vierge apparaît aussi dans une semblable attitude au revers d'une croix, sur une planche de Casali [1] trop imparfaite d'exécution pour avoir beaucoup d'autorité. Dans tous les cas, si cette représentation était bien vérifiée, la sainte Vierge s'y montrerait en tant que la femme par excellence, par le côté où son image incline à se confondre avec la figure de l'Eglise, et il s'agirait de reporter la pensée vers les fruits de la Rédemption. Cette observation nous amène, ne pouvant entreprendre de rapporter toutes les variétés de compositions qui ont pu être plus ou moins heureusement appliquées au revers du crucifix, à en décrire au moins une des plus remarquables. Sur la croix de Hohenlohe, publiée par lady Eastlake [2], et selon toute apparence, quant à cette partie de son travail, exécutée au XIIIe siècle, c'est bien décidément l'Eglise que l'on voit, et quand elle ne serait pas nommée SANCTA ECCLESIA, on la reconnaîtrait facilement à sa couronne, à son calice, à sa lance pavoisée, à la ferme attitude avec laquelle elle est assise sur son trône, c'est-à-dire représentée conformément au type du temps, bien différent de celui de l'Orante primitive. Autour d'elle sont représentés, dans les quatre branches de la croix, Melchisédech, Abel et Caïn, puis Abraham, offrant chacun leur sacrifice. Caïn se trouve là, parce que Abel a besoin d'un pendant, et d'une manière d'ailleurs conforme aux monuments de la première antiquité chrétienne, où les deux frères sont représentés, l'aîné ayant en sa faveur, à défaut de la pureté de ses intentions, la nature et la signification de son offrande qui est une gerbe de blé, tandis que l'agneau d'Abel est lui-même non moins significatif. On remarque encore, sur la croix dont nous parlons, que deux médaillons

1. Casali, *De Veteribus sacris christianorum*. p. 10, fig. 8.
2. *History of our Lord*, p. 332.

étant consacrés à Abraham, dans la partie inférieure de la croix, cette disposition, appelée par la plus grande longueur de l'espace, a été utilisée heureusement; le bélier occupant seul l'un de ces médaillons met en effet plus en évidence la pensée de substitution, qui est de l'essence du divin Sacrifice renouvelé chaque jour sur nos autels.

La croix d'Ahetze porte à son revers, comme figure principale, saint Martin, le patron du lieu, avec les quatre évangélistes accompagnés de leurs emblèmes. L'image du patron, c'est l'idée de l'Église en abrégé, avec une application locale, et nous pensons qu'à partir du XVI[e] siècle, auquel appartient cette croix, les exemples du même genre ont dû être fréquents sur les croix processionnelles comme celle-ci : la croix processionnelle participant de la nature de la bannière, où le patron règne comme dans son domaine spécial[1].

IX.

FIGURES REPRÉSENTÉES SUR LA CROIX A LA PLACE DU CRUCIFIX.

La croix étant l'instrument et le signe de la Rédemption, tout part de la croix, tout revient à la croix, dans le christianisme : par conséquent, tout ce qui sert d'objet ou d'aliment à la foi du chrétien peut convenablement être représenté sur la croix, comme exposé ou développement de sa signification. Parlons d'abord des faits historiques, soit du Nouveau, soit de l'Ancien Testament : de tous ces faits, le mieux approprié à la croix est le fait même du Crucifiement. Nous distinguons le Crucifiement, en tant que scène dramatique, du Crucifix, bien qu'il soit entouré en partie des mêmes personnages, mais en corrélation d'idées seulement et non pas d'action, comme lorsque la sainte Vierge et saint Jean occupent les bras de la croix. Nous sommes amenés d'ailleurs à formuler cette distinction, eu égard à la liaison du Crucifiement avec les autres scènes historiques représentées sur la croix.

La croix n'est plus le champ d'un seul tableau, elle est un champ sur lequel se développe toute une série de tableaux en miniature. Si, parmi ces tableaux, doit figurer le Crucifiement, sa place obligée est à l'entre-croisement de la croix. Tel on le voit dans un médaillon central, sur la grande croix stationale de Saint-Jean-de-Latran. Cette croix doit une certaine célébrité à l'importance même de la basilique et aux dévelop-

1. *Annales archéologiques*, T. XV, p. 141. Voir le revers de la croix d'Ahetze.

pements de ses propres proportions bien supérieures à celles de la plupart des croix du même genre, puisque sa hauteur, séparée de toute hampe, est environ d'un mètre cinquante centimètres. Elle remonte probablement à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. Couverte de bas-reliefs au repoussé sur des feuilles d'argent doré, d'une exécution assez médiocre, elle a demandé d'ailleurs beaucoup de travail, et, au point de vue de la pensée, elle offre un sérieux intérêt. Au revers, la chute d'Adam et d'Ève correspond au Crucifiement; le véritable arbre de mort au véritable arbre de vie, la dégradation à la réparation. Tout autour de ces deux scènes fondamentales, se développe, dans les autres compositions, l'histoire biblique, depuis la création jusqu'à Joseph, en passant par Abraham, c'est-à-dire ce qui précéda et suivit la chute, ce qui annonça et promit la divine expiation qui devait la réparer [1].

Saint-Jean-de-Latran possède une autre croix stationale d'égale dimension, trop vantée, elle aussi, vu l'imperfection de son travail, et qui mérite cependant l'attention, quand ce ne serait qu'au point de vue de sa composition iconographique. Signée et datée, elle est de Nicolas de Guardia, et de 1451. Dans ses formes générales, un peu tourmentées, elle participe du goût qui, à cette époque, fit tourner l'architecture ogivale au flamboyant, et justifia ainsi, jusqu'à un certain point, le discrédit où elle tomba. En cela, elle diffère beaucoup de la croix précédente, dont les lignes sobres, presque sévères, donneraient l'idée, à première vue, d'une antiquité qu'un examen plus attentif ne permet pas de lui assigner.

La croix de Nicolas de Guardia n'est pas précisément dans la catégorie de celles dont nous nous occupons désormais, puisqu'elle offre une image du Crucifix proprement dit, et à son revers celle du Christ triomphant, avec les quatre évangélistes accompagnés de leurs emblèmes; mais, à d'autres égards, elle est de nature mixte, vu que la sainte Vierge et saint Jean, dans les fleurons qui terminent ses bras, au lieu d'être isolés, sont entourés d'autres assistants au divin Sacrifice, et que, dans les fleurons d'en bas et d'en haut, l'on voit également des groupes à personnages multipliés, représentant la mise au tombeau et la Résurrection. Nous aurons achevé la description de cette croix quand nous aurons dit qu'un autre groupe, celui du pélican, y tient lieu de titre, et nous n'avons fait d'ailleurs que nous conformer à l'usage, en ne parlant pas d'une des grandes croix stationales de Saint-Jean-de-Latran sans parler aussi de l'autre [2].

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XII, XIII. — *Annales archéol.*, T. XV, p. 231, 436.
2. *Id.*; Valentini, *Basilica lateranense*, pl. LVII.

Dans le supplément au troisième volume de Gori, où sont publiés les monuments qui devaient, selon ses projets, entrer dans la composition d'un quatrième volume, on remarque une petite croix en bois sculpté, pourvue d'un manche dans sa partie inférieure : ce détail montre qu'elle était destinée aux bénédictions que le célébrant, dans le rit grec, donne une croix à la main. Elle appartient donc à une nouvelle catégorie de croix, toutes différentes de celles que nous avons passées en revue. A juger d'après ses ornements d'architecture en style flamboyant, elle doit être aussi du XVe siècle, et des inscriptions en langue illyrique font connaître sa provenance. Elle porte sur sa face la scène du *Crucifiement*, accompagnée, au sommet, de la *Nativité*, et dans le bas, de l'*Ascension*. A son revers, on voit la scène du *Baptême de Notre-Seigneur*, surmontée de l'*Annonciation*, et dans la partie inférieure, la basilique de Saint-Pierre avec les deux apôtres saint Pierre et saint Paul, comme moyen d'exprimer le triomphe de l'Eglise. A l'extrémité de ses branches sont les quatre évangélistes, deux sur chaque face [1].

On comprendra facilement à quel titre le Baptême de Notre-Seigneur occupe une place prépondérante sur la croix, la grâce de la Rédemption nous étant appliquée par le baptême. C'est aussi pourquoi la croix s'élève au-dessus de ce *Baptême*, à la voûte du baptistère de Ravenne. Selon le même ordre d'idées, l'on voit dans Gori un revers de croix processionnelle du XVIe siècle, dont saint Jean-Baptiste occupe l'entre-croisement, au milieu des quatre animaux évangéliques. Mais le monument le plus remarquable dans ce genre est la croix centrale de la mosaïque absidiale, à Saint-Jean-de-Latran. Cette croix, formée d'une série d'articulations gemmées, dans le but d'honorer par une riche ornementation l'instrument du salut, porte au lieu de Crucifix, dans un médaillon central, cette même représentation du Baptême de Notre-Seigneur ; puis, pour développer l'expression de la pensée ainsi indiquée, le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend au-dessus et répand, sous forme de jet rayonnant, une source d'eau abondante qui, après avoir inondé la croix, vient remplir à sa base un bassin d'où s'échappent les quatre fleuves désignés par leur nom ; en s'élançant de chaque côté sur les flancs de la montagne, ils laissent apercevoir son sein entr'ouvert dans la direction perpendiculaire de la Croix. Et dans cet espace, laissé libre, il se dessine une image abrégée, tout à la fois, de l'Eglise et du Paradis terrestre, confondus dans une même pensée. Un palmier surmonté du phénix en occupe le centre, pour

1. *Thesaurus veterum dypticarum*, suppl. au T. III, pl. IV. Le corps de la croix a quatorze centimètres; le pied servant de manche, dix centimètres.

mieux dire que le véritable arbre de vie n'est autre que la croix. Ajoutez que les cerfs et les brebis viennent se désaltérer aux eaux vivifiantes qui se sont fécondées au contact de la croix; ajoutez que saint Pierre et saint Paul sont représentés comme les princes de cette cité, les habitants de ce jardin des délices, clos de murailles. Le chérubin, toujours armé de son glaive, continue d'en garder l'entrée, mais non plus de telle sorte qu'elle demeure inaccessible et qu'il ne l'ouvre si vous vous êtes lavés dans ces eaux sanctifiées. Ajoutez encore que la croix, avec toutes ces représentations accessoires entendues comme en étant les dépendances immédiates, tient la place de Notre-Seigneur lui-même, et se trouve entourée de sa cour, conformément au mode de composition usité dans les monuments de ce genre : et vous comprendrez quelle abondance d'idées peuvent s'attacher à la croix.

Cette mosaïque est du XIIIe siècle; mais les éléments fondamentaux de sa composition doivent venir de beaucoup plus haut, et l'on est d'autant plus en droit de le croire, que, dans les mosaïques de la nef, à Saint-Apollinaire-le-Neuf, de Ravenne, attribuées au VIe siècle, on observe une réunion de ces mêmes éléments, moins développés, mais, au fond, complétement analogues.

Ciampini a publié la face d'une grande croix aux quatre branches égales, haute de six palmes romains, conservée dans le trésor de l'église métropolitaine, à Ravenne, et qui, indubitablement, doit être rangée dans la catégorie des croix stationales. Cette croix se compose de quatre séries de cinq médaillons en argent, renfermés dans les enroulements d'une cordelière, et rattachés à un médaillon central de plus grande dimension. Celui-ci représente sur une face, la *Résurrection*, et, sur l'autre, la sainte Vierge en Orante. Les médaillons latéraux renferment chacun une figure nimbée et ornée du pallium. Ces figures sont au nombre de quarante, vingt sur chaque face; on a pensé qu'elles représentaient la succession des archevêques de Ravenne. Faudrait-il en conclure que la croix datât rigoureusement de l'époque où les successeurs de saint Apollinaire avaient atteint ce nombre précis ? Nous ne le croirions pas, et nous ne verrions pas, — pour rejeter la tradition d'après laquelle elle serait un don de saint Agnellus, qui occupa le siége de Ravenne dans la seconde moitié du VIIe siècle, — un motif suffisant dans ce fait, qu'il n'avait eu que trente prédécesseurs. Toutes ces figures sont nimbées: est-ce à dire qu'elles représentent toutes des Saints déterminés, ou bien le nimbe n'exprime-t-il, dans cette occasion, que la dignité épiscopale et la sainteté de son caractère? Nous inclinerions à l'interpréter dans un sens plus général, qui laisserait la question dans un certain vague: on aurait

voulu exprimer la succession apostolique et la perpétuité du ministère sacré dans l'Eglise, avec les pensées de triomphe et de vie qui ressortent de la Résurrection avec la pensée de supplication perpétuelle et toujours efficace qui s'attache à la personne de Marie, avec la corrélation entre sa très-sainte image, surtout lorsqu'elle est représentée en Orante, et la figure de l'Eglise. La généralité de cette composition n'exclut pas son application à une église particulière, qui a compté un grand nombre d'évêques, et, parmi ces évêques, un grand nombre de Saints, et qui se rattache par une multitude de liens à d'autres saints évêques. Le nombre quarante ne serait là que pour signifier un grand nombre. Quant à l'âge du monument, la planche de Ciampini ne permet de baser aucune indication sur son style; nous serions porté seulement, eu égard à la figure de l'Orante, à lui attribuer une antiquité voisine au moins du VII[e] siècle, plutôt que d'en faire descendre l'exécution beaucoup en deçà [1].

Il faut cependant faire toujours la part de la persistance des types dans l'Eglise orientale, dont Ravenne avait reçu si fortement l'empreinte. On croirait de prime abord retrouver cette persistance dans la croix de Namur, publiée par les *Annales archéologiques* [2] et attribuée au XII[e] siècle; mais elle doit cette couleur archaïque plutôt à son style qu'à la combinaison des idées, où rien ne sent une plus haute antiquité, si ce n'est l'autel du saint Sacrifice représenté à son sommet. Etant à double traverse, elle ne porte à chacun des entre-croisements que la croix elle-même répétée, pour mieux dire que tout est dans la croix, et que la croix représente le Sauveur en personne. Il y a seulement cette différence entre les deux répétitions, que la croix tenant lieu de Crucifix est elle-même à double traverse, et qu'au-dessus la croix tenant lieu du Christ triomphant est simple. Nous avons dit que le couronnement était cet autel en usage chez les Grecs, pour exprimer le sacrifice eucharistique, et nommé par eux « Ετοιμασια, *préparation*, sans doute parce qu'il est considéré comme préparé pour sa célébration. Il n'est pas douteux que, dans la circonstance, il ne soit un signe qui représente à son tour le Sauveur présent sous les espèces sacramentelles, comme les deux croix le représentent à d'autres titres; ou, si l'on veut, c'est la petite croix reposant sur cet autel, qui elle-même le représente. Ces idées fondamentales ainsi posées, les figures de Saints sont réparties sur la tige et les branches du monument pour faire cortége à Notre-Seigneur, et choisies selon les vues personnelles de l'artiste ou plutôt

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XVI, fig. 1.
2. *Annales archéologiques*, T. V, p. 318.

de celui pour qui il se mettait à l'œuvre. Ces Saints sont, sur la tige, saint Paul, saint Pantalemon et l'archange Gabriel; et dans les branches, saint Jean l'Evangéliste, saint Marc, saint Matthieu et saint Pierre. Il semble que ce choix a été fait par une réminiscence de la représentation habituelle des quatre évangélistes sur la croix, mais sous l'empire d'une dévotion particulière pour saint Paul. Or, on ne songe guère à saint Pierre ou à saint Paul qu'en songeant à l'un on ne songe aussi à l'autre: de là il est résulté que, pour trouver une place qui convînt à saint Pierre, sans paraître le subordonner à son compagnon habituel et sans enlever à celui-ci sa position centrale, on n'a rien trouvé de mieux que de le substituer à saint Luc, le considérant comme l'un des écrivains sacrés, de telle sorte que la pensée de sa suprématie pontificale reste tout à fait étrangère à cette composition. D'où cette conclusion qu'autant le chrétien peut, dans les limites de la foi, relativement au dogme de la Rédemption, varier son point de vue, étendre ses idées, autant la croix peut prendre de physionomies diverses, autant on peut admettre de variétés dans le tour et la disposition des figures appelées à orner, à célébrer l'instrument du salut.

ÉTUDE XII.

JÉSUS SOUFFRANT.

I.

LE CHRIST PENDANT SA PASSION.

La croix est, dans sa signification la plus large, l'abrégé de tout ce que l'Eglise enseigne, de tout ce que l'art peut figurer pour exprimer le suc et la poésie de cet enseignement. A ce titre, c'est à elle surtout qu'il appartient de prendre toutes les physionomies : le Sauveur lui-même enseigne du haut de la croix, il en fait son trône, il y triomphe; et l'on pourrait dire que, dans l'art chrétien, la souffrance n'occupe qu'une des faces de la croix. Il n'en est pas tout à fait ainsi du reste de la Passion considérée dans ses diverses circonstances. Bien qu'un certain nombre de compositions de l'antiquité chrétienne puissent être citées, où Jésus-Christ se montre le prince de ses juges, le juge de ses bourreaux, le maître de la vie, en général il faut dire que ce sont bien ses abjections, ses angoisses, ses tortures, qui doivent être considérées comme formant le fond du sujet. Non qu'il ne doive toujours se montrer supérieur à l'adversité par la sérénité de l'âme, et laisser échapper quelques lueurs de sa majesté souveraine : un degré de plus, tous ceux qui le persécutent tomberaient confondus, et ses amis désolés relèveraient la tête, comme aux rayons du soleil la fleur penchée sous l'orage ; mais l'abaissement est réel, les ignominies sont poussées à leurs dernières limites, et le vice, sous toutes ses formes, peut se croire le maître.

Il y a, au milieu des péripéties du drame, tant de vertu dans la Victime, tant d'enivrement insensé, tant de faiblesse, d'abjection dans ces sages et ces puissants du jour, qu'en vain on chercherait ailleurs matière à autant de beautés esthétiques et littéraires. Elles s'animent par les contrastes : où en trouver de plus vifs? Elles naissent des situations :

où en trouver de plus touchantes? L'humanité tout entière est en jeu : d'une part, tout ce qu'elle peut réunir de meilleur; de l'autre, tout ce qu'elle peut accumuler de pire; et de telle sorte que les forces, dans ce combat, soient suffisamment partagées pour en soutenir l'intérêt. Celui qui peut tout s'est assujetti à tout ce que la nature éprouve de défaillances, sauf le péché; il a livré à ses ennemis tout ce qui, selon le monde, assure le succès, sauf la vertu : l'appui populaire, l'assentiment du pouvoir, l'opinion des docteurs.

Tel nous apparaît le Sauveur, quant à l'ensemble de physionomie, pendant le cours de sa Passion. Le moment d'ailleurs n'est pas venu de passer en revue les scènes variées de ce drame, et nous n'avons à nous occuper ici que des compositions où le Christ souffrant est représenté dans un sentiment de généralité. Nous en comptons quatre catégories principales, selon que Notre-Seigneur est représenté avant, pendant ou après son crucifiement, ou encore d'une manière tout idéale qui embrasse l'ensemble de sa Passion. L'*Ecce Homo* et le Crucifix sont les types des deux premières. Nous comprenons sous le nom de *Pietà*, emprunté aux Italiens, les compositions de la troisième catégorie, où Notre-Seigneur est représenté mort, en des termes propres à exciter la piété et la componction. Ces compositions sont souvent tout idéales; les Crucifix peuvent l'être à un haut degré, les *Ecce Homo* le sont aussi quelquefois : ce qui distingue donc les compositions de la quatrième catégorie, ce n'est point d'être idéales; mais elles le sont nécessairement pour embrasser dans un seul point de vue et concentrer dans une seule figure, plusieurs des périodes de la Passion.

Nous ne nous bornerons pas à ces quatre divisions, l'étude seule du Crucifix, si succincte qu'elle soit, ne pouvant manquer d'en réclamer plusieurs autres. L'ordre que nous suivrons, d'ailleurs, sera celui-là même que nous venons d'indiquer, eu égard aux situations où Notre-Seigneur s'est trouvé successivement, et non pas à l'importance de chaque catégorie de composition et aux temps où elles ont été adoptées dans l'art chrétien.

II.

L'ECCE HOMO.

Jésus, au Jardin des Olives, avait souffert de telles angoisses, qu'elles eussent suffi à le faire mourir, s'il n'eût été divinement soutenu : il avait eu le cœur brisé par la trahison de Judas, par la défaillance de tous les siens. Exténué déjà par tant de douloureuses émotions lorsqu'il

fut amené en présence d'Anne et de Caïphe, il avait été chez eux abreuvé d'humiliations et de mauvais traitements. Pilate, après avoir reconnu son innocence, après avoir compris que les chefs du peuple juif ne voulaient le faire mourir que par un sentiment de basse envie, avait eu la criminelle lâcheté, pour leur donner une demi-satisfaction, de le faire flageller cruellement ; les exécuteurs de cette sanglante injustice, outre-passant ses ordres, avaient pris un plaisir infernal à tourmenter leur Victime, à la surcharger d'opprobres, et, par une barbare ironie, ils l'avaient affublée de ces insignes d'une royauté dérisoire, qui devenaient un supplément du supplice. Le misérable juge avait laissé faire ce jeu horrible, se mettant sans doute, dans son âme pourtant non moins dégradée, bien au-dessus des ignobles instincts qui avaient imaginé un tel spectacle, au-dessus des machinations inventées par les accusateurs, bien au-dessus surtout de ce roi avili, et des discussions soulevées entre eux sur des doctrines, sans objet à ses yeux, puisqu'il tenait la réalité du pouvoir, dont eux semblaient vouloir se disputer l'ombre.

Une idée lui vint alors : désintéressé dans la question, il voulait décharger au moins de la mort du juste, ce peu de conscience qui lui restait : il pensa qu'en voyant Jésus dans l'état d'humiliation et de prostration où il était réduit, le visage couvert de sang et de crachats, sous cet accoutrement douloureux et ridicule, toutes craintes sérieuses sur ses aspirations au souverain pouvoir tomberaient d'elles-mêmes, et que la foule prendrait pitié de lui. « Le voilà, s'écrie-t-il, *Ecce Homo* ! » en le présentant au peuple, demandant grâce pour l'accusé, au lieu de se servir de son autorité pour l'absoudre, comme il en avait le devoir. On sait ce qui arriva : la rage populaire, excitée par la haine pharisaïque, par le zèle menteur des chefs de la synagogue, ne devenait que plus furieuse à mesure que Pilate montrait plus de faiblesse. Ces cris : *Crucifiez-le ! crucifiez-le !* furent poussés avec tant d'exaspération, que le malheureux gouverneur, craignant une sédition, leur accorda tout ce qu'ils demandaient, sachant qu'il portait contre un innocent une sentence de mort: et il mit ainsi le sceau à sa propre infamie.

Nous ne nous occuperons pas ici des tableaux par lesquels on peut essayer de rendre cette scène dramatique ; notre attention se concentre sur la figure du Sauveur dans un pareil moment. Il était présenté pour qu'on le vît dans l'état vraiment caractéristique où il avait été mis, au paroxysme de tout ce qu'il eut à souffrir pendant sa Passion, avant son crucifiement ; et il semble que par ces termes, « Le voilà », *Ecce Homo*, l'artiste soit invité lui-même à le considérer et à le peindre tel qu'il apparut

alors, pour faire de cet état horrible l'un des aspects persistants de sa divine physionomie. Le voilà, dans un sens absolu, le voilà, l'Homme-Dieu, le Dieu incarné, celui qui résume en lui l'humanité entière, ce Juste par excellence, qui en supporte toutes les iniquités pour la réparer et la purifier de toutes les souillures ! Le voilà, sous le poids de tous les péchés du monde, dans son dernier degré d'abaissement. Le crucifiement lui apportera de nouvelles tortures, il ne lui ajoutera pas plus d'ignominie ; sous plus d'un point de vue, au contraire, la croix le relèvera, car c'est quand il sera élevé au-dessus de la terre qu'il attirera tout à lui : s'il doit y consommer son sacrifice, il doit aussi y commencer son triomphe, et la signification de cet instrument de mort se partage entre les souvenirs de son dernier supplice et les fruits de sa victoire.

Tout est abjection dans l'aspect de la royale Victime, donnée comme une caricature de la royauté par le dominateur de son peuple, et repoussée par ce peuple lui-même jusqu'au gibet le plus infâme. Le caractère de cette situation si naturelle à peindre, si propre à constituer un type, devait être tenue bien éloignée des pensées de l'artiste, tant que l'art chrétien conserva quelque chose de l'esprit primitif qui le portait à ne rien représenter qui ne tournât, au contraire, à la gloire du Sauveur et aux réalités de son règne sans fin. Le *Couronnement d'épines* fut représenté de très-bonne heure, puisque M. de Rossi attribue au second siècle une peinture du cimetière de Pontien, publiée par M. Perret et M. l'abbé Martigny [1], où l'on croit reconnaître ce sujet ; mais conformément aux procédés de composition de cette époque, il s'agissait alors de rappeler le fait, et l'on était si loin de chercher à constituer un type de l'homme de douleur, et à le mettre en scène à ce point de vue, que, sur le sarcophage du IVe siècle que nous avons publié (pl. V) on ne fait figurer ce même *Couronnement d'épines* que pour le transformer en un couronnement de fleurs ou de feuillage, comme on l'accordait aux vainqueurs. Au moyen âge encore, lorsqu'on représente Jésus en butte au jeu cruel et outrageant par lequel ses bourreaux feignaient de l'honorer, on aime à incliner les rôles, de telle sorte qu'il paraisse véritablement leur roi par la noble sérénité de son maintien et le sérieux apparent de leurs prostrations. Mais il n'est pas à notre connaissance qu'on ait tenté, avant la fin du XVe siècle, de peindre au vrai et au vif une figure d'*Ecce Homo*, comme on peut imaginer que parut, dans sa navrante réalité, celle du Sauveur, lorsqu'il fut livré par Pilate aux regards des Juifs ameutés.

Les images plus anciennes qui paraîtraient se rapporter à ce type, parce qu'il est le seul avec lequel on soit familiarisé, appartiennent à

1. Perret, *Catacombes*, T. I, pl. LXXX ; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 512.

d'autres catégories, et quand nous y serons arrivé, nous apercevrons toutes les différences.

Ce qui distingue les *Ecce Homo*, disons-nous, c'est de représenter Jésus dans la vive réalité de ses douleurs et de ses abjections, quand, au milieu d'une foule en furie, il ne rencontrait pas un œil sur qui reposer sa vue avec douceur; tandis que, dans les *Pietà* et dans les autres compositions fictives, Jésus s'adresse à des âmes capables de se laisser toucher, et tout s'adoucit par un mutuel amour.

Ce n'est pas qu'une tête d'*Ecce Homo* doive être peinte sans rien qui la relève : au contraire, et c'est là tout le problème, il faut, à défaut de la majesté divine qui s'est voilée, faire apercevoir, dans cette tête abîmée de souffrances et d'opprobres, des trésors de patience et de mansuétude, qui ne peuvent se répandre dans une physionomie sans lui imprimer une indéfinissable dignité. Le divin Artiste sut tout concilier, ce n'est pas douteux, en jouant son rôle dans le drame de la Passion; mais il faudrait un pinceau divin, celui d'un Ange ne pouvant suffire, pour transporter dans une œuvre d'art figuré la traduction vraiment fidèle de ce qui se manifesta alors effectivement, dans les traits et l'attitude de l'Agneau sans tache. En insistant sur la douleur, on affaiblit la sérénité si on ne l'efface; en affirmant la paix de l'âme, on atténue les souffrances du corps et ses propres angoisses si on ne les dissipe.

On a, du Corrége, des *Ecce Homo* d'une tristesse un peu langoureuse, où Jésus semble plus sensible au délaissement des âmes qu'aux souffrances corporelles, ce qui est loin de les rabaisser à nos yeux; mais malheureusement les traits du Sauveur sont trop courts et trop ramassés, ce qui leur ôte de l'élévation sans nul profit au point de vue de l'expression des douleurs et des abaissements.

Le Guide, le peintre le plus connu pour avoir porté tous ses efforts sur des têtes de Christ, afin d'y peindre la douleur, mérite d'être loué pour avoir voulu y mêler une douceur céleste : on lui tient compte des difficultés et de l'intention. Sa douceur est un peu blafarde, et ses types également sont trop courts, et manquent par là même un peu de cette noblesse qui demeure hors des atteintes de toute humiliation; mais il rachète ce défaut par un regard si perçant vers le ciel, que, l'on s'en aperçoit bien : le Condamné est divin. On s'en apercevrait trop, en quelque sorte, si l'on voulait se représenter en Jésus tout ce qu'il fut en cette circonstance. Cette expression, à peu près la même, que l'artiste prête volontiers à ses *Christs* attachés à la croix, est plus complétement alors à sa place, dès lors que le crucifiement est conçu au point du sacrifice que la Victime offre elle-même, en même temps qu'elle semble implorer la force

qui lui est accordée, de le faire jusqu'à sa consommation, non sans accablement du corps mais sans fléchissement de la volonté.

Le Cigoli, dans un tableau très-estimé de la galerie Pitti, à Florence, a moins visé au sublime, mais a voulu serrer de plus près la réalité du fait, en montrant Jésus humilié. Il s'est bien gardé néanmoins de déformer ses traits ; il leur a, au contraire, imprimé plus d'élévation, en les renfermant dans un plus noble ovale ; puis, effet sans doute d'une même tendance, pour les moins altérer il les a laissés moins douloureux : de la sorte, pour que le Sauveur parût dans son abaissement, supérieur à la commune humanité, il n'était plus besoin ni d'un œil de tendresse, ni d'un éclair céleste ; ses yeux sont abaissés, et ne disent que sa soumission d'agneau. L'artiste a fait ainsi un Jésus véritablement doux et humilié : nous le répétons, en insistant sur la différence de ces termes avec ceux de doux et humble, relevés précédemment. Il faut bien le dire : peut-être, par là même, attire-t-il moins ; mais il attache par un sentiment de compassion, les souffrances de la victime se faisant comprendre sans être vivement accusées, et le prix de son humiliation étant d'autant mieux senti, que plus de noblesse demeure dans sa personne. Ce tableau prêterait encore plus au recueillement, sans les accessoires. Pilate et l'un de ses satellites sont destinés, dans l'intention du peintre, l'un à accroître la commisération, l'autre à former un contraste ; mais le second, avec son attitude, son costume et sa physionomie grotesques, ferait incliner vers le tableau de genre un sujet aussi pathétique : il exprime la dérision, une chose dont il faut être bien sobre quand on veut que le ton soit élevé, et bien plus si l'on veut qu'il soit pieux. Au contraire, le personnage de Pilate tendrait presque à la piété, à tel point que, — si ce n'étaient les insignes de la puissance romaine dressés derrière lui, et surtout le concours de son grossier compagnon — ce gouverneur romain, coiffé d'un turban contrairement à toute couleur locale, pourrait être pris pour un Joseph d'Arimathie ou un Nicodème, dans les termes d'une ancienne *Pietà*. Il serait convenable dans ce rôle, quoiqu'un peu faible d'expression ; pour un Pilate, il a la figure beaucoup trop sereine. Le malheureux, se sentant aiguillonné par sa conscience et en même temps sur le point de la sacrifier, devait, sous les dehors de la dignité romaine, laisser percer la plus vive anxiété.

Ce tableau, vu la balustrade qui se dessine sur le devant de la scène, vu les gardes qui se laissent apercevoir au second plan, pourrait être considéré comme particularisant ce qui se passa lorsque le divin Accusé fut en effet exposé aux regards de la multitude. Il nous a paru cependant qu'il nous était permis de nous y arrêter dès à présent, en tant qu'il formule à sa manière le caractère soutenu par le Sauveur pendant tout le cours

de sa Passion ; et il prête d'autant plus à cette sorte de généralisation, que Pilate demeure moins lui-même dans son caractère vraiment personnel, pour mieux nous faire entrer dans les sentiments que le peintre a voulu nous inspirer.

L'*Ecce Homo* est quelquefois, avons-nous dit, représenté en des situations plus idéales : ainsi lady Eastlake a publié [1] un tableau du Moretto, qui se trouve au musée Tosi, à Brescia, où le Sauveur, dépouillé de ses vêtements, ne conservant qu'un voile autour des reins, est à demi-étendu sur les degrés d'un escalier que l'on peut prendre pour celui du prétoire de Pilate: sa croix est couchée devant lui, et l'on jugerait facilement qu'il attend son supplice. Cette composition peut fictivement trouver sa place dans la succession des faits qui précèdent le Crucifiement, et c'est pourquoi nous la rangeons parmi les *Ecce Homo*, vu aussi son caractère d'exténuation et de souffrance. Il n'est personne qui s'y méprenne cependant : ce temps d'arrêt entre la condamnation et le supplice est tout fictif : l'Ange qui, au milieu du tableau, pleure à chaudes larmes, tenant la robe de Jésus, vient à l'appui de cette appréciation s'il ne suffit pour la justifier, et nous avons là une transition qui nous mènerait directement, en faisant un pas de plus, à la troisième et à la quatrième catégorie, si nous n'avions à nous occuper auparavant du Crucifix.

III.

CRUCIFIX JUSQU'AU IX[e] SIÈCLE.

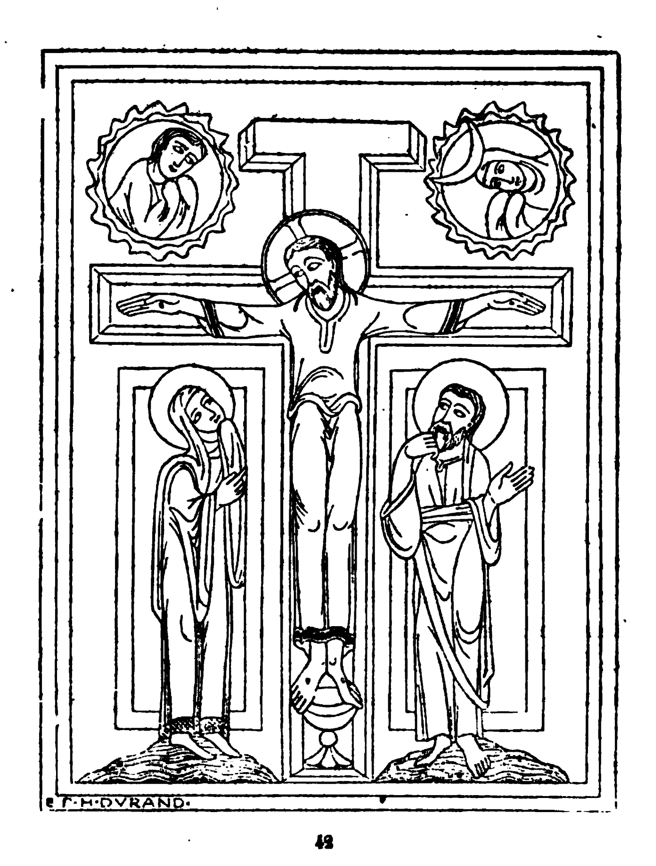
Après avoir consacré une étude spéciale à la croix, la mise en scène du Crucifiement étant réservée pour la place qu'elle devra occuper dans la série des faits et des mystères évangéliques, nous n'avons à envisager ici que la personne du Sauveur, son port, son attitude, son expression, la manière de le couvrir quand on le représente attaché à la croix.

Sur les premiers Crucifix, nous parlons de ceux qui nous sont connus, on sait que toutes les idées de torture et de souffrance sont exclues autant que possible ; et, bien loin de chercher en quoi que ce soit les effets naturels qui doivent se produire sur un corps ainsi suspendu, l'on attribue au Sauveur sur la croix une pose naturellement impossible. Le corps droit, les bras étendus dans une position parfaitement horizontale, il montre bien qu'il s'offre en sacrifice; mais on voit qu'il s'offre ainsi parce qu'il le

1. *History of our Lord*, T. II, p. 99.

veut ; on voit qu'il se tient ainsi par sa propre vertu ; on voit qu'il veut embrasser le monde dans son immense charité.

Cette attitude rend nécessaire l'usage du *suppedaneum* ou support des pieds sur lequel il se tient debout ; elle exclut par là même l'usage, introduit seulement au XIIIe siècle, de croiser les pieds et de ne les attacher que par un seul clou. Cependant, l'idée du supplice n'est pas exclue, puisque les clous viennent percer ces pieds divins, — ordinairement du moins, car on observe des exemples du contraire — ; mais l'on a voulu que cette idée fût rappelée, en excluant tout ce qui aurait pu ramener de trop près à la cruelle réalité.



42

Christ vêtu sur la Croix. (Couverture d'évangéliaire en ivoire, XIe siècle.)

Dans tous ces premiers Crucifix, Notre-Seigneur est complétement vêtu d'une longue robe qui, lui descendant jusqu'aux pieds, ne lui laisse d'ailleurs de nu que les bras : c'est là le colobium : tel on le remarque

sur la croix de Monza (pl. XVIII, fig. 6), sur les deux reliquaires du même trésor[1], dans la miniature du manuscrit syriaque, aussi du VIe siècle, que possède la Bibliothèque laurentienne à Florence[2], sur la croix-reliquaire du musée du Vatican, à bas-relief en repoussé (pl. XVIII, fig. 7), sur les dessins qui nous restent de la mosaïque du pape Jean VII[3], sur le crucifix peint du cimetière de Saint-Jules, qui nous conduit au VIIIe siècle[4].

Le colobium ainsi employé avait reçu, selon de sérieuses probabilités, une signification comme vêtement sacerdotal, pour dire que le Sauveur sur la croix était en même temps le prêtre et la victime.

Un beaucoup plus grand nombre de crucifix portent la longue robe avec des manches; cette circonstance est pour eux un signe de moindre antiquité. Il y en a qui ne sont pas antérieurs au XIIe siècle, mais qui sont formés à l'imitation de crucifix plus anciens. Nous en reproduisons un du XIe siècle qui a été dessiné pour l'*Histoire de Dieu*, de M. Didron, d'après une couverture de livre de la Bibliothèque nationale. Parmi les enseignes de pèlerinage en plomb trouvées dans la Seine et publiées par M. A. Forgeais, on en remarque une qui, représentant un crucifix à longue robe, est cependant jugée du XIVe siècle[5]. Mais il faut observer qu'en pareil cas, on n'a fait que se conformer probablement au type plus ancien de la pieuse image à laquelle se rapportait la vénération des fidèles, et dont il s'agissait de conserver le souvenir.

Nous avons vu que le crucifix de Narbonne, dont parle saint Grégoire de Tours, avait reçu un vêtement ou un voile surajouté; de même, quelques crucifix en grande vénération ont été habillés d'une robe que l'on croirait facilement appartenir à l'œuvre primitive, si on ne la connaissait que par ses reproductions en estampes ou autrement: ainsi le crucifix de Sirolo est recouvert d'une sorte d'aube dans une estampe où, ce vêtement étant transparent, on constate qu'il est surajouté. On pourrait croire que ce Christ a été sculpté tout vêtu, si on s'en rapportait à une enseigne de pèlerinage en cuivre que nous avons sous les yeux, tandis qu'en réalité la sculpture ne porte que le voile autour des reins.

Le *Santo Volto* de Lucques, vêtu aussi extérieurement d'une robe surajoutée, serait au contraire, autant que nous pouvons nous croire bien informé, sculpté avec une robe adhérente, qui serait une robe à manches,

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 79.
2. Labarte, *Arts industriels*, pl. LXXX.
3. Ciampini, *De sacris ædificiis*, pl. XXII; Curti, *De clavis dominicis*.
4. Bosio, *Roma sotterranea*, p. 581.
5. Forgeais, *Plombs historiés*, 4e série, p. 39.

et non un colobium. Nous n'en tirons aucune induction, continuant de laisser en suspens tout ce qu'on peut penser de cette vénérable image. Nous ferons seulement observer que, à notre avis, la couronne et les chaussures avec lesquelles les estampes la représentent, sont de même surajoutées, mais non plus pour se substituer à une couronne et à des chaussures moins riches, la tête et les pieds, selon toute apparence, demeurant entièrement nus dans l'original.

Personne ne verra dans l'antiquité chrétienne, lorsqu'elle représentait Notre-Seigneur entièrement vêtu sur la croix, autre chose qu'un sentiment respectueux, et un procédé iconographique destiné à rendre ce sentiment ; il est certain, au contraire, que le Sauveur fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le dernier supplice, et le seul point qui pourrait demeurer en question serait de savoir s'il s'assujettit aux ignominies de la nudité complète. Ce n'est pas probable ; il n'est pas prouvé même, fait observer le P. Cahier [1], que les suppliciés, chez les Romains, fussent entièrement nus, et la tradition d'après laquelle la sainte Vierge se serait défaite de son voile pour en couvrir au moins les reins sacrés de son Fils est pleine de vraisemblance [2]. Quoi qu'il en soit, il est d'une obligation absolue, dans l'art chrétien, de donner cette marque de respect à l'image du Sauveur ; on ne signale que de rares infractions à cette règle, et d'ordinaire, pour dire seulement comment elles furent aussitôt réprimées [3].

Quant à l'usage du voile avec la suppression de la robe, il est certain qu'il se répandit au IXe siècle ; on le voit même sur la croix de Velletri, attribuée au VIIIe siècle par le cardinal Etienne Borgia [4], et sur la paix en ivoire donnée par Ursus, duc lombard, à la ville de Cividale, en Frioul, au milieu de ce même siècle [5] ; sur l'un et l'autre de ces monuments, il se fait remarquer par sa large extension en forme de tunique, et de plus, sur le premier, par sa riche ornementation. On trouve d'autres

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. I. Il ne faut pas confondre, sous ce rapport, les Grecs avec les Romains. Ceux-ci avaient un grand respect pour la pudeur : ils n'auraient pas souffert les nudités des Grecs avant d'avoir été envahis par leurs mœurs ; quant à la nudité des suppliciés, nous rappelons l'opinion contraire du P. Garucci, laissant la question indécise.

2. On croit posséder encore ce voile à Aix-la-Chapelle.

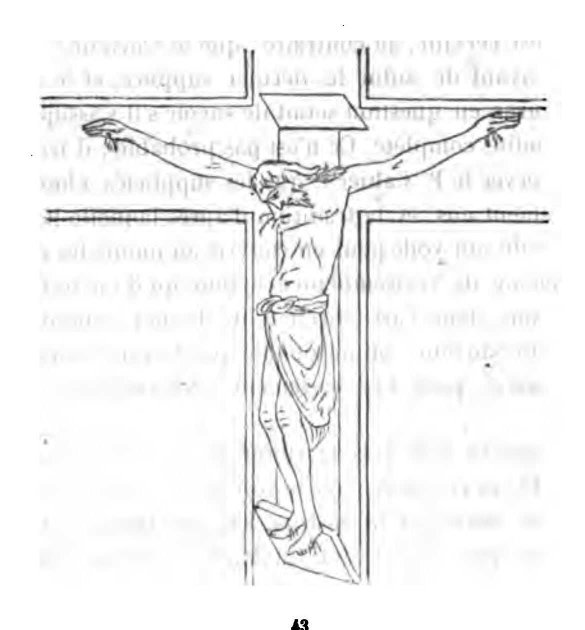
3. Gretzer, *De Cruce*, Lib. I, cap. XXII, signale des crucifix nus à Augsbourg, à Landshut ; d'Agincourt (*Peinture*, pl. XCVII, fig. 13) en reproduit un d'après Federici (*Memorie Trevigiane*, in-4°, T. II, p. 3) ; il se trouvait dans la salle du Chapitre des Dominicains, à Trévise (XIe siècle). Philippe II, ayant reçu du grand-duc de Toscane un Christ de Benvenuto Cellini, qui était entièrement nu, le voilà de ses propres mains pour le montrer aux duchesses de Savoie et de Flandre. (Ayala, *Pictor christianus*, L. III, cap. XVII, 5.)

4. *De Cruce velliterna* (ci-dessus, pl. XVI).

5. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 89.

exemples de cette richesse, mais ils ne sont pas très-communs, tandis que l'extension du voile se maintient, comme pratique habituelle, jusqu'aux approches de la Renaissance : telle on l'observe parmi les monuments du IXe siècle, sur le diptyque donné au monastère de Rambona, dans la Marche d'Ancône, par l'impératrice Ageltrude, veuve de Guy, duc de Spolète, qui avait été sacré empereur par le pape Étienne V, en 894 [1]; et de même dans la miniature grossière du sacramentaire de Gellone [2].

Il est à remarquer que le voile n'a pas la même ampleur sur la croix



43

Crucifix de Lothaire.

de Lothaire [3] et dans la miniature du Manuel de prières de Charles le Chauve [4], où il est noué sur le côté d'une manière plus pittoresque et moins respectueuse, sur le premier principalement. Le Christ non plus n'y conserve pas la position parfaitement horizontale des bras, qui caractérise tous les crucifix que nous avons cités jusqu'à présent, et quoiqu'avec

1. Buanarotti, *Oss. sopra fram. di Vetri*, p. 257; Mozzoni, IXe siècle.
2. Seré, *Moyen Age et Renaissance*, miniatures, pl. III.
3. On remarquera que nous donnons le crucifix de Lothaire sans les accessoires dont nous avons parlé en diverses rencontres. On les peut voir dans les *Mélanges d'Archéologie*.
4. Cahier et Martin, *Mélanges d'Archéologie*, T. I, pl. XXII. p. 221.

moins d'inflexibilité, la plupart encore de ceux qui leur succédèrent jusqu'au XIVe siècle. Ici ils fléchissent assez notablement, quoique tout d'une pièce ; en même temps, Notre-Seigneur étant mort ou mourant, la tête s'affaisse et penche à droite. Quand elle est inclinée, c'est de ce côté qu'elle penche, selon une règle invariable, jusqu'à la rupture du fil traditionnel opérée par la Renaissance. Est-ce qu'il se manifeste, dès le IXe siècle, une tendance à ramener la représentation aux conditions réelles des faits, ou faudrait-il souscrire à l'opinion de M. Labarte, qui juge ce Christ d'une exécution postérieure au reste de la croix[1] ? Nous inclinerions à le penser. Quoi qu'il en soit, l'ensemble du monument, — eu égard aux accessoires du crucifix, surtout à la main divine suspendue au-dessus de sa tête avec une couronne de feuillage qui renferme la céleste colombe, puis au serpent vaincu à ses pieds, — appartient sans équivoque à la classe des monuments où la pensée du triomphe domine pleinement l'idée de compassion et de souffrance; seulement, par le sentiment propre au Christ, on y voit se dessiner plus clairement cette autre vérité, qui est au fond de tous les honneurs rendus à la Croix et au divin Crucifié, à savoir : que c'est par sa mort et ses souffrances qu'il a triomphé de la mort, du péché, de l'enfer, et sauvé le monde.

IV.

CRUCIFIX DU IXe AU XIIIe SIÈCLE.

Le port du Christ sur la croix se modifie peu jusqu'à la fin du XIIIe siècle; surtout après le IXe, on n'y remarque pas de modifications qui n'aient des précédents à cette époque. La tête demeure haute si on représente Notre-Seigneur vivant ; elle s'incline, et toujours à droite[2], si on veut le représenter mort ou mourant; son corps, le plus souvent, est fermement posé, ou, s'il s'affaisse, ce n'est jamais que légèrement, sans effort et sans contorsion ; généralement ses bras continuent d'être tendus dans une position horizontale ou presque horizontale; il est rare cependant qu'ils le soient d'une manière aussi complète, avec autant d'archaïsme, par conséquent,

1. *Arts industriels,* T. II, p. 106.

2. A considérer seulement les gravures de d'Agincourt (*Peint.*, pl. XCVI), on pourrait croire que, dans les fresques du XIe siècle conservées dans une salle dépendante de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome, le Christ a la tête inclinée à gauche ; mais il est probable qu'il y a transposition de toute la composition par erreur du graveur.

qu'ils le sont habituellement dans les christs des VIe, VIIe et VIIIe siècles : Parmi les exceptions, une des plus remarquables est offerte par le triptyque en ivoire de la Bibliothèque nationale, publié par les *Annales archéologiques* (T. XVIII, p. 109); et quelle que soit la fixité des Grecs dans leurs types, cette circonstance seule nous aurait fait douter qu'il fallût faire descendre l'exécution de ce triptyque jusqu'à la fin du XIIIe siècle, comme l'a pensé M. Didron, si nous ne trouvions de distance en distance, échelonnés sur la route intermédiaire, d'autres monuments d'un caractère analogue : tels le Christ du *Crucifiement*, dans un compartiment du diptyque de Milan publié par Gori et reproduit par Mozzoni (Xe siècle) [1]; celui de Lilliers (département du Nord), publié par M. de Caumont (XIIe siècle) [2]; celui qui se trouve dans la cathédrale de Sarzane, et porte la signature de Guillemus, avec la date de 1138 [3].

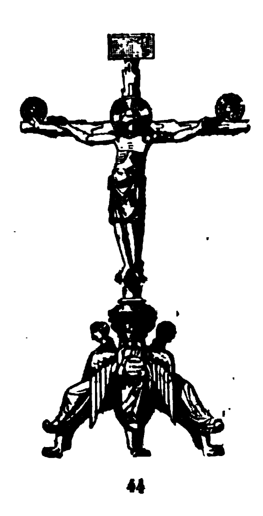
Sur la croix de Clairmarais (XIIIe siècle) [4], un seul des bras s'éloigne tant soit peu de cette position : nous ne dirons pas de cette rigidité, car précisément un des traits de l'attitude divinement puissante et humainement impossible dont nous parlons est d'être prise avec aisance : intention rendue quelquefois jusqu'à l'évidence par l'inflexion des mains. (Voir ci-dessus, p. 384.)

Le plus souvent, pendant la période qui nous occupe, les bras fléchissent quelque peu. Dans le crucifix de la collection Debruge, publié par les *Annales archéologiques* [5], ce fléchissement est à peine sensible, mais l'intention s'en fait sentir par un léger fléchissement aussi des genoux, tandis que dans le *Crucifiement* de la grande châsse, collection Soltikoff [6], et sur les cinq ivoires publiés dans les *Mélanges d'archéologie* [7], où, sans être plus considérable, il coïncide avec une situation du corps parfaitement perpendiculaire, on voit que si on s'est relâché, sous ce rapport, de l'archaïsme primitif, on l'a fait sans y penser.

Dans le crucifix du reliquaire donné par le pape Pascal II à l'abbaye de Conques [8], le fléchissement des bras est un peu plus accusé, et cependant il n'atteint pas le degré où est arrivé le crucifix de Lothaire.

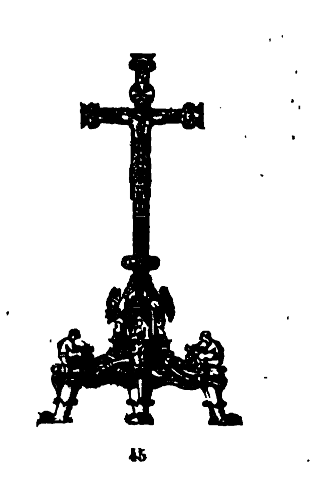
1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXII. — Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, Xe siècle, p. 111.
2. Caumont, *Abécédaire*, éd. de 1868, p. 265.
3. Rosini, *Storia della pittura*, pl. in-fol. A.
4. *Ann. arch.*, T. XV, p. 5, et ci-dessus, p. 362
5. *Id.*, T. III, p. 357. Voir la réduction, page suivante.
6. *Id.*, T. XXII, p. 5.
7. *Mél. d'Arch.*, T. II, pl. IV, V, VI, VII, VIII.
8. *Ann. arch.*, T. XX, p. 215.

Pendant cette nouvelle période, on continua à faire des crucifix à longue robe, mais exceptionnellement. Celui de la croix de sir Robert




44

Crucifix Debruge (XIIe siècle).



45

Crucifix à longue robe (XIIe siècle).

Curzon, publié par lady Eastlake, nous paraît avoir été avec raison attribué au XIIe siècle[1], et les *Annales archéologiques*[2] en ont publié un autre fort analogue, qui peut avec vraisemblance être assigné à la même époque. C'est aussi au XIIe siècle qu'appartient probablement le candélabre en marbre blanc de Saint-Paul-hors-les-Murs, dans la banlieue romaine, orné, dans la plus grande partie de sa hauteur, de bas-reliefs représentant la Passion du Sauveur, avec une extension plus en rapport avec cette date qu'elle ne le serait avec la manière des époques précédentes. Or, non-seulement Notre-Seigneur y porte sur la croix la longue robe, mais cette robe est un colobium qui lui laisse les bras nus, comme dans les crucifix les plus certainement primitifs. Cette particularité sert à nous confirmer dans l'opinion que tous les crucifix vêtus postérieurement au VIIIe ou IXe siècle, l'ont été à l'imitation et sous l'influence directe de quelques-uns de ceux-ci : ils ont généralement, comme eux, les bras dans la position la plus parfaitement horizontale ; ils ont aussi de commun entre eux, mais non

1. *History of our Lord.*

2. *Annales archéologiques*, T. XXVI, p. 359. La vignette aussi tirée des *Annales arch.*, T. XIX. p. 89, que nous reproduisons, en offre une réduction. où il est attaché sur une croix composée par M. L. Gaucherel, et reposant sur un pied dont l'original se trouve à Saint-Michel de Lünebourg, en Hanovre.

avec leurs modèles, d'avoir la tête ceinte d'une tiare, d'une couronne ou d'un autre insigne de dignité : circonstance qui, les distinguant, disons-nous, de leurs modèles, semble cependant se rapporter à la vénération dont ceux-ci étaient l'objet, et à raison de laquelle une couronne avait pu facilement leur être surajoutée, comme au saint Voult de Lucques.

Toutes ces circonstances se trouvent réunies sur le plomb historié, enseigne de pèlerinage probablement, publié par M. Arthur Forgeais[1] et réputé par lui du XIVe siècle, date contre laquelle nous n'avons rien à objecter; et, de plus, la forme du vêtement, jointe à la mitre, donne lieu de penser qu'on a voulu y revêtir le Sauveur d'un habit sacerdotal ayant la même signification que le colobium primitif, pour exprimer l'accomplissement du divin sacrifice. M. Forster a publié[2] une miniature de la bibliothèque de Munich, du XIIe siècle environ, où, avec une variation notable dans les formes, il semble que l'on a été dominé par les mêmes pensées. Là, il ne serait pas exact de dire des bras qu'ils ont fléchi : ils se sont courbés plutôt, en s'élevant d'une manière qui serait naturellement plus éloignée encore du possible que la position horizontale; le Christ se tient haut et ferme sur son *suppedaneum*, sans aucun clou qui l'y attache; sa robe ne descend qu'aux genoux, mais elle est accompagnée d'une sorte d'étole, et tout annonce que le divin sacrificateur s'offre lui-même comme victime, parce qu'il le veut, sans y être contraint.

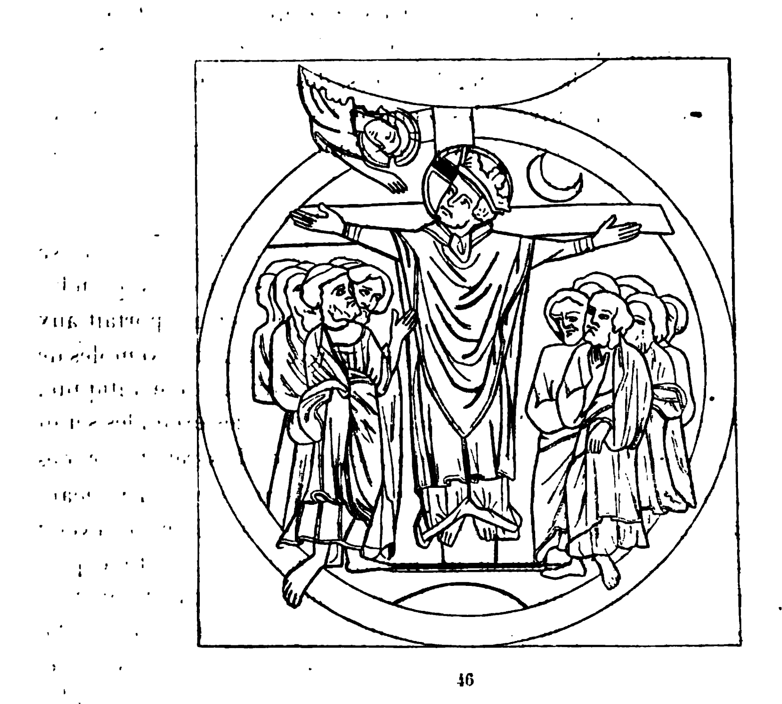
Cette pensée est exprimée plus clairement encore, s'il est possible, mais dans une composition du XIIIe siècle et toute symbolique, qui fait le sujet d'une des miniatures des *Emblemata biblica*[3]. Comme application du psaume *Deus illuminatio mea quem timebo*, on a représenté le sacre de David par Samuel avec ce commentaire : *Olim due persone* (sic) *ungebantur, rex et sacerdos, et in illis signabatur* XPC (Christus) *qui est rex et sacerdos qui orat pro nobis et offert seipsum sacrificium Deo.* « Autrefois, deux personnes recevaient l'onction; le roi et le prêtre; et en eux a été figuré le Christ, qui est roi et prêtre, et qui pour nous s'offre en sacrifice à Dieu. » Et c'est comme illustration de ce texte que l'on voit un Christ en croix, mais sans y être attaché, avec la chasuble, l'aube et la dalmatique du pontife, et la couronne du roi, entouré des Apôtres et la tête tournée vers Dieu le Père qui apparaît dans le ciel.

Malgré les exceptions, aux XIIe et XIIIe siècles, le voile en tunique est au milieu de son règne; mais des variétés continuent de se manifester, quant

1. Forgeais, *Plombs historiés*, IVe série, p. 39.
2. *Monuments de la Peinture en Allemagne*, T. I, p. 42.
3. Lat. 11580. Nous publions cette miniature page suivante.

à la manière de le concevoir. D'une part, il reprend la riche ornementation qui en fait un signe d'honneur, comme sur la croix de Velletri : le crucifix de la collection Debruge en offre un exemple. Cédant à la pente opposée, dans le sens des effets naturels et du pittoresque, l'artiste le jette de côté et l'ouvre en partie, selon cette tendance qui, manifestée dans le crucifix de Lothaire, va jusqu'à laisser un côté du corps entièrement découvert, sur le peigne de Saint-Héribert, publié par M. l'abbé Bock[1]; et néanmoins, le *Crucifiement* sculpté sur ce petit monument est d'ailleurs empreint de toute l'élévation propre au XIe siècle, auquel il appartient.

Nous avons parlé des tiares, des couronnes posées sur la tête des crucifix à longue robe de la période qui nous occupe. Les crucifix de cette



46

Le Christ Prêtre et Roi sur la Croix. (Miniature des *Emblemata Biblica.*)

catégorie ne sont pas les seuls à porter de tels insignes : on en observe de semblables sur beaucoup d'autres, et notamment sur toute une nombreuse série de crucifix de cuivre en relief. Nous pensons qu'aucun, ni des premiers ni des seconds, ne remonte beaucoup au delà du XIIe siècle; dans tous les cas, l'usage de faire reposer la couronne immédiatement sur

1. *Trésors de Cologne*, pl. XLIII.

la tête du Sauveur crucifié ne devint pas commun avant cette époque. Plus anciennement, les couronnes que l'on voulait faire servir à sa glorification étaient suspendues au-dessus de sa tête; elles étaient d'abord tressées de feuillage, c'est-à-dire qu'elles célébraient sa victoire plutôt qu'elles ne proclamaient sa royauté, et après que les couronnes de feuillage eurent cessé d'être en faveur, il nous paraît s'être écoulé un intervalle de temps assez long avant que les couronnes franchement royales ne l'obtinssent à leur tour. Cette faveur ensuite, dans la proportion toujours restreinte à certaines classes de monuments où elle exista, se maintint pendant le XIII[e] siècle, mais se propagea peu au delà.

Quand le Sauveur est couronné de la tiare, comme sur un petit crucifix conservé au Baptistère de Florence [1], comme sur le plomb de M. Forgeais, c'est évidemment avec l'intention de célébrer son souverain sacerdoce. Nous tenons peu de compte, d'ailleurs, des différences de formes attribuées à la couronne suivant les temps et les lieux. Ainsi le bandeau du crucifix de Lilliers nous paraît avoir absolument la même signification que la couronne fleuronnée.

En voyant sur la croix le vainqueur, le roi, le pontife, nous ne pouvons oublier que Notre-Seigneur y fut aussi la victime, et l'on se demande si la couronne d'épines ne va pas enfin, à son tour, y prendre décidément la place qui en réalité lui est due. Si on s'en rapportait aux planches et aux appréciations de Curti, on trouverait deux exemples de couronnes d'épines qui pourraient, à défaut d'une plus grande antiquité, se rattacher à la période dont nous parlons : l'un de ces exemples serait donné par un morceau de la vraie croix, sculpté en bas-relief par des artistes ruthéniens, conservé dans le trésor de Saint-Pierre du Vatican, et publié d'abord par Rocca [2]; l'autre, par le crucifix que l'on croit venu de Palestine avec la Sainte-Maison de Lorette [3]. Mais l'inexactitude plus que probable des dessins, quant à un détail nécessairement peu apparent sur les originaux, d'après ce que l'on sait de l'exiguïté de l'un et de l'état d'altération de l'autre, ne permet d'en tirer aucune induction sérieuse.

Ces deux monuments mis hors de concours, nous n'en voyons plus aucun dont on puisse s'autoriser pour croire qu'avant le XIII[e] siècle une vraie couronne d'épines ait été posée sur aucune image de Notre-Seigneur crucifié. Sur la dalmatique impériale du Vatican, elle est

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 128.

2. Rocca, *Thesaurus pontif. sacrorque antiq.* Roma, 1746, T. I, p. 155. — Curti, *De clavis dominicis*, p. 50. L'époque de cette sculpture est incertaine.

3. Curti, p. 47. A juger d'après l'ensemble des formes, ce crucifix nous paraîtrait du XIII[e] siècle.

représentée suspendue à l'embranchement de la croix [1]; mais il est bien différent de la prendre ainsi pour trophée ou de l'enfoncer sur la tête du Sauveur. Tout au plus au XIIe siècle, au moment où l'on donna plus de développement aux représentations des mystères douloureux de la Passion, pourra-t-on apercevoir sur cette tête sacrée une réminiscence plus voisine de la cruelle réalité, dans certaines couronnes tressées quoique sans épines. Celle que l'on observe sur le candélabre de Saint-Paul, d'après la gravure de Nicolaï [2], paraîtrait d'autant mieux rentrer dans ces termes, qu'elle coïncide avec la figure d'un bourreau armé d'un marteau, le seul que nous ayons encore vu et que nous verrons de longtemps représenté auprès de la croix.

Si nous descendons jusqu'au XIIIe siècle, on sera plus fondé à reconnaître une vraie couronne d'épines sur la tête du Christ, dans le crucifix monumental de Weschelbourg, publié par M. Forster [3]. Les piquants y sont rares, ils ne pourraient pas faire souffrir la tête dans la position que la couronne occupe à son sommet ; mais enfin, il y a des piquants. Si, placée de la sorte, cette couronne est devenue plutôt un insigne réel d'honneur, elle rappelle pourtant les trop réelles dérisions du prétoire et les tortures du Calvaire. Et comme, même au XIIIe siècle, telle n'était pas encore la pensée dominante que l'on prétendait attacher au crucifix, la couronne d'épines n'y apparut que rarement.

Il est arrivé souvent que la couronne a fait négliger le nimbe, ces deux insignes, compris sous le nom générique de *corona* dans la langue du temps, étant sans doute réputés pouvoir facilement se suppléer ; mais on irait trop loin si on voulait relever une règle là où il n'y avait que des tendances. Sur l'ivoire de Tongres, vous verrez une couronne suspendue, et point de nimbe; sur les quatre ivoires qui lui sont comparés, des nimbes crucifères, et point de couronnes ; sur le candélabre de Saint-Paul, une couronne ceignant la tête et point de nimbe pour le Christ sur la croix, nimbe crucifère sans couronne pour toutes les autres figures du Christ sur le même monument. Au contraire, sur le crucifix de sir Robert Curzon, la couronne s'associe au nimbe crucifère ; au nimbe simple, sur la châsse de Villemaur (XIIIe siècle), publiée par M. Le Brun d'Al-

1. *Annales archéol.*, T. I, p. 152. Sur la croix, publiée par Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XII (et que nous avons décrite précédemment) il semble que l'on observe quelque chose de semblable.

2. *Basilica di San Paolo*, pl. XVIII. La gravure du Christ vêtu de la longue robe, publiée par M. l'abbé Bock (*Trésors de Cologne*, pl. XXXVI), fait soupçonner quelque chose d'analogue.

3. *Monuments de sculpture d'Allem.*, T. I, p. 24.

banne[1]. En somme, on peut considérer l'absence du nimbe à cette époque comme un indice d'antiquité ou d'influence antique, surtout quand elle semble motivée par la présence de la couronne; en dehors de ce motif, le nimbe manque rarement aux figures de Notre-Seigneur que nous avons observées jusqu'ici sur la croix; et, tout en admettant que, dans les limites de la période parcourue, les exceptions sont plutôt le fait des plus hauts temps, il faut reconnaître que l'on en rencontre à toutes les époques et dans tous les genres.

V.

CRUCIFIX DEPUIS LE XIII[e] SIÈCLE JUSQU'AUX TEMPS MODERNES.

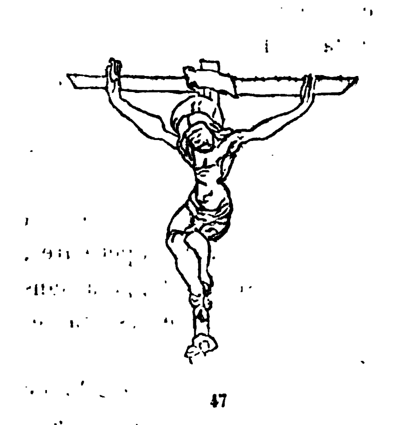
Le crucifix, pendant les époques où nous l'avons jusqu'à présent étudié, rappelait sans doute les douleurs du sacrifice qui s'accomplit sur la croix, mais bien plus la victoire que le Sauveur remporta par sa mort même, et le salut du monde obtenu au prix de son sang. Les pensées du triomphe par la croix ne sont pas certes disposées à disparaître de sitôt; elles sont destinées au contraire à primer longtemps encore dans beaucoup de monuments; mais nous verrons, d'un autre côté, l'image du Dieu crucifié prendre graduellement le caractère et la physionomie les plus propres à exciter la componction, et il viendra un temps où l'on ne regardera guère plus son crucifix que pour apprendre à souffrir et à mourir. Ce sera la croix, mais la croix seule, sans la figure de Celui qui y fut attaché, qui devra toujours conserver usuellement cette signification de victoire méritée dans cette lutte suprême dont elle fut l'instrument.

La poésie du crucifix, au XIII[e] siècle, se personnifia dans un homme : Le Christ souffre!... Combien il y a lieu de gémir! Il souffre pour nous et par amour!... A quels transports d'amour ne va pas se livrer envers lui l'âme généreuse de saint François! La croix, à ses yeux, c'était bien la souffrance, mais la souffrance par amour; et afin de rendre amour pour amour, il lui fallait lui-même souffrir comme sur la croix : de là, un insatiable désir de s'assimiler au Sauveur crucifié. Ne pas comprendre que Dieu ait pu condescendre à l'ardeur d'un semblable désir, et accorder des signes palpables de cette assimilation du cœur, ce serait se montrer peu apte à saisir toute la poésie de l'ascétisme chrétien, et demeurer par conséquent inaccessible à tout un côté des plus vives impressions de l'art.

1. Le Brun d'Albanne, *Émaux de Troyes*, pl. VI.

La scène mystérieuse où saint François reçut les stigmates sacrés sur le mont Alverne, n'est pas étrangère à l'iconographie du crucifix, puisque la figure du Séraphin crucifié était faite pour exprimer tout ce qui peut s'associer du plus brûlant amour à l'idée de la croix; mais cette apparition ne pouvant se comprendre que par la mobilité des aspects, elle échappe aux procédés de l'art qui essaie de la fixer, et aucune des froides images au moyen desquelles il a essayé de la rappeler ne vaut la simple figure du crucifix même.

Bientôt après, un esprit nouveau vient, quant au mode de représentation, s'emparer de cette pieuse image; l'esprit dans lequel le crucifix avait été plutôt représenté jusqu'alors continuant néanmoins de subsister, il se manifestera souvent lui-même, combiné avec les modifications de style et de composition qui font d'ailleurs sentir la différence des époques. Souvent aussi, les deux esprits se combinent dans la même œuvre et se confondent dans leurs effets.



47

Crucifix contourné (XIVe siècle).

Sous le rapport des formes, nous avons à distinguer les Christs où elles s'allongent presque démesurément, comme sur la croix de Clairmarais, sur le crucifix d'Arras, que nous avons reproduit p. 366, de ceux qui fléchissent et se plient sur eux-mêmes, comme nous en donnons maintenant un exemple. Dans les premiers, il semble que l'on a voulu grandir et spiritualiser le corps de l'Homme-Dieu par une maigreur ascétique, et rivaliser d'élancement avec les jets d'architecture ogivale; les seconds se fondent évidemment sur une imitation naïve des effets naturels produits sur un corps suspendu comme l'était Notre-Seigneur à la croix. Les uns et les autres ont précédemment des analogues; mais ces deux types n'avaient point pris le développement et l'extension qui leur appartient maintenant, et l'un et l'autre, ils diffèrent, à ne pas s'y méprendre, du type dont le triptyque de la Bibliothèque nationale offre un si bel exemple [1].

On pourrait croire, s'il est vrai que cet ivoire n'ait été sculpté qu'au XIIIe siècle, que ce corps droit, ferme, ces bras si magistralement tendus dans la position horizontale, sont uniquement le propre des Grecs à cette

1. Cabinet des Médailles. *Annales archéol.*, T. XVIII, p. 109.

époque ; mais il n'en est rien : les peintres grecs répandus alors en Italie, et dont, sur les fausses notions adoptées par Vasari, l'enseignement classique a fait pendant un temps les seuls représentants de la peinture avant Cimabue, exagéraient plus qu'aucun autre les effets de la souffrance sur le corps décharné du Sauveur. On rencontre au contraire, en Italie, un grand nombre de croix stationales, sorties des écoles indigènes à la même époque, où le Christ tient les bras profondément tendus et n'incline que très-légèrement les genoux.

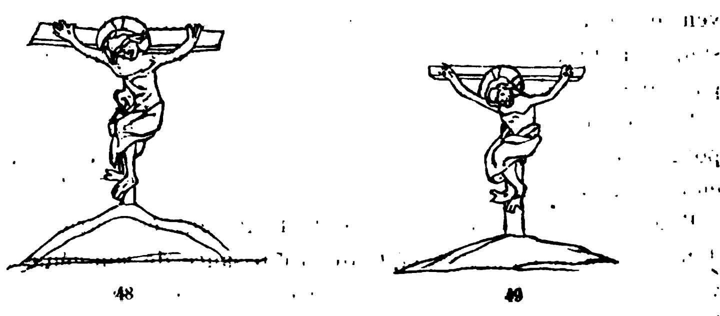
Les proportions trop courtes, attribuées en général aux figures représentées sur ces croix, leur donnent un trait de ressemblance avec beaucoup des sculptures contemporaines de l'école de Pise ; et cependant, quoique les attribuant à des orfévres italiens, nous leur trouvons d'ailleurs beaucoup plus de rapports avec la manière byzantine. Effectivement, elles n'annoncent aucune tendance à l'imitation de l'antique, trait plus propre qu'aucun autre à faire distinguer les œuvres de Nicolas de Pise de tout ce qui se faisait alors dans le reste de l'Europe.

Là, d'ailleurs, le mouvement que l'on appellera moderne est manifestement plus avancé que partout ailleurs : il ne serait pas vrai d'en conclure que la statuaire de nos cathédrales fût inférieure, au XIIIe siècle, à celle de l'Italie ; nous croyons même qu'elle lui était supérieure ; mais celle-ci, dans la fleur d'un nouveau règne, se développera dans ses descendants ; celle-là, arrivée à son apogée, verra décliner les qualités qui la distinguent.

En peinture, si l'on compare les crucifix de nos verrières avec celui de Giunta de Pise, signé de lui et publié par M. Rosini [1], et ceux de Margaritone et de Cimabue, on les trouvera à peu près également maigres et allongés, sans inflexions considérables des bras et du corps ; mais les nôtres ont infiniment plus de noblesse dans la tête. Au XIVe siècle, au contraire, tandis que Giotto s'élève en Italie, nous déclinons, on peut le dire trop à la lettre, dans ces crucifix qui se plient à l'encontre de toute dignité. Cette tendance s'était produite, il faut l'ajouter, des deux côtés des Alpes, et dès le XIIIe siècle, quoique sous des formes diverses : ainsi les Christs que nous mettons ici sous les yeux de nos lecteurs et celui du *Crucifiement* sur le gaufrier du musée de Cluny [2], plient sur leurs genoux, tandis que le Christ de Giunta fléchit sur ses hanches, dans le *Crucifiement* à fresque d'Assise, très-différent en cela du crucifix du même artiste dont nous venons de parler. Il semble que le peintre a voulu alternativement marcher à la

1. Rosini, *Storia della pitt. ital.*, T. I, p. 58.
2. *Annales archéol.*, T. XIII, p. 43. Voir aussi page 68 de notre T. I.

poursuite d'un mieux problématique, et se tenir ferme dans la possession du bien. Il en fut à peu près de même chez nous; mais, dans le siècle suivant, les Christs fléchissant sur la croix, — sans être rares désormais en Italie, où ils plient de la même manière que les nôtres, —



48 49

Autres crucifix contournés. (Miniatures du XIVe siècle.)

deviennent particulièrement notre partage. Alors même, cependant, en France, sur le parement d'autel de Charles V, conservé à Narbonne et publié par les *Annales archéologiques* [1], le corps du Sauveur en croix, dessiné d'après le type allongé du XIIIe siècle, mais avec une modification de ton qui lui est propre, se tient droit, sans inflexions latérales. Au XVe siècle, la mode du contournement perd beaucoup de terrain au profit d'une attitude plus noble, et l'on finit par l'abandonner. On n'en voit aucune trace, ni dans le *Crucifiement* des toiles peintes de Reims [2], ni sur la croix du cimetière de Santenay [3], ni dans la fresque de Saint-Mexme à Chinon [4], ni dans les heures de Simon Vostre [5]. Il est à remarquer que, à Reims, les corps des larrons, offrant un contraste, sont au contraire repliés sur eux-mêmes jusqu'à la contorsion, et à Chinon, celui du Sauveur est d'une placidité tout archaïque. Il faut voir là l'effet des tendances mystiques qui sont venues à l'encontre des tendances naturalistes, pour les relever.

Un trait généralement commun, cependant, aux Christs attachés à la croix, dans le cours de la période qui nous occupe, c'est qu'ils sont de plus en plus représentés mourants et sans vie.

Revenez en arrière et refranchissez les Alpes : vous voyez les deux tendances dont nous venons de parler, fortement caractérisées tout à la fois

1. *Id.*, T. XXV, p. 103.
2. Le Berthais et L. Paris, fig. XVI.
3. *Annales archéologiques*, T. XXV, p. 240.
4. De Galembert, Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, 1831.
5. *Heures d'Angers*, fol. 53.

en Giotto. Quant au maniement de la forme, l'élève de Cimabue tient partie de son maître en peinture, partie des sculpteurs de Pise, et plus encore de l'observation de la nature; mais par les inspirations de son âme, il procède de saint François. Dans ses crucifix, le mauvais côté du naturalisme se fait sentir par l'affaissement de la tête, et cette tête pèche souvent un peu par l'infériorité du type : mais l'attitude du corps est droite, simple, noble, modérée, et l'on trouve quelquefois dans les Vierges qui participent au divin sacrifice, un caractère sublime.

Il faut cependant redescendre jusqu'au peintre angélique de Fiesole, pour trouver dans la conception du crucifix tout ce que le mysticisme bien entendu peut donner.

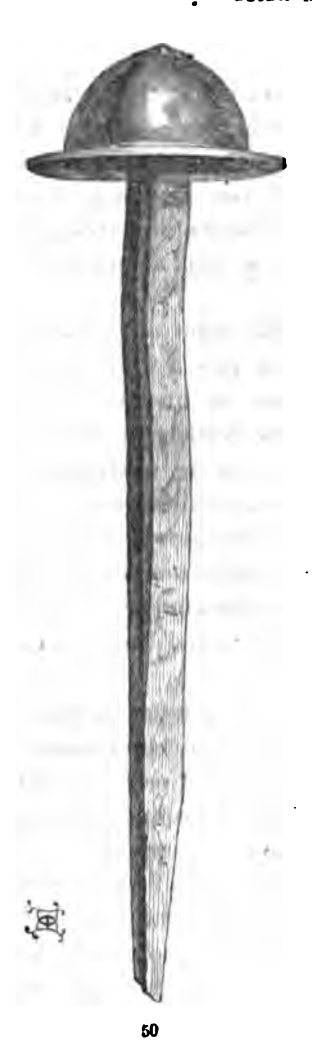
Pour cette âme aimante, le Crucifiement est surtout une scène d'inexprimable tendresse, et toute la puissance de son génie se portera vers le visage de Jésus, pour le pénétrer d'amour. Ce n'est pas la gloire du Fils de Dieu vainqueur, qui, dans la pensée du pieux artiste, domine la souffrance. Ce n'est pas non plus le courage héroïque du combattant; la placidité d'attitude, la sérénité du regard, ont leur explication dans le texte de saint Luc : *Cum dilexisset suos, usque ad finem dilexit eos.* Texte intraduisible : car, comment dire un amour qui va au delà de toute limite imaginable humainement? On voit dans quel ordre d'idées le Beato Angelico, ordinairement, représente vivant le Sauveur crucifié, et quel genre de vérité il a rendu en évitant de déformer ses traits et de disloquer ses membres.

En répandant toutefois comme un baume d'amour dans toute la personne de l'Homme-Dieu, il est bien loin de vouloir en proscrire la souffrance ; mais quand le crucifix est mis en scène, elle se traduit surtout par la douleur des assistants, image de celle qu'il éprouve lui-même. Puis considérez les ondulations du sang dont le pied de la croix est inondé : vous voyez que la main du peintre palpitait d'émotion en les traçant (T. I, pl. XIII).

VI.

ORIGINE DES TROIS CLOUS ET DU VOILE ROULÉ SUR LES REINS.

Pendant le cours de la période que nous venons de parcourir, il s'est produit une curieuse modification dans la position du Christ sur la croix : posés ou non sur un *suppedaneum*, cloués ou non, ses pieds n'étaient jamais ni croisés, ni attachés ensemble par un seul clou.



50

Fac-simile du clou conservé à Sainte-Croix *in Jerusalem*, à Rome.

L'usage des trois clous, pour nous sans exemple auparavant, devient commun au XIIIe siècle, presque aussi commun, dès lors, que celui des quatre clous. Sur vingt-cinq crucifix de cette époque, que nous prenons en ce moment pour termes de comparaison en Italie, en France, en Allemagne, nous en trouvons dix qui ont les pieds croisés ; dans les vitraux, le partage est à peu près égal entre les deux manières : à Beauvais, à Lyon, à Sens[1], les pieds sont séparés ; à Bourges, à Tours, au Mans, ils sont réunis[2]. Bien qu'ils le soient également dans les mosaïques de la cathédrale de Montréal en Sicile, exécutées au sortir du XIIe siècle, et dans un esprit de fixité plutôt que de mouvement, cette manière est en général un indice de la fin du XIIIe siècle, où elle se propagea, ou bien d'une école qui tend au naturalisme. Le Christ droit et allongé de la croix de Clairmarais, celui du *Crucifiement* de la Vierge ouvrante au Louvre, qui ne fléchit que modérément, ont conservé les quatre clous[3] ; le Christ contourné du gaufrier, au musée de Cluny[4], n'en a plus que trois ; à Rome, dans la mosaïque de Saint-Clément, dans les peintures de la chapelle Saint-Sylvestre, près l'église des Quatre-Couronnés, on retrouve l'ancienne manière ; la nouvelle est adoptée sur la croix stationale de Saint-Jean de Latran, qui se rapporte au passage du XIIIe au XIVe siècle[5] ; à Pise, Giunta,

1. *Vitraux de Bourges*, pl. d'étude, IV, VIII, XX.
2. *Id.*, pl. I, V. Pl. d'étude, IV, A, B.
3. *Annales archéol.*, T. XIV, p. 285 ; XX, p. 181.
4. *Id.*, T. XIII, page 43. Voir aussi p. 68 de notre T. I.
5. *Id.*, T. XV, p. 436.

le peintre archaïque, et Nicolas, le sculpteur que nous dirions plus avancé, offrent le même contraste [1].

Les trois clous l'emportent complétement au XIVe siècle ; il arrive un moment où l'on se demanderait s'il y eut même des exceptions. En des temps plus modernes, les quatre clous reparaissent quelquefois, par des motifs qui ont peu de liaison probablement avec l'usage primitif. On les voit sur deux crucifix, l'un de Van Dyck, l'autre de Velasquez, que lady Eastlake a rapprochés, sans s'être proposé en rien, autant qu'on peut le croire, cette considération [2].

D'où était venu le changement presque subit qui s'était opéré quant au mode de crucifiement ? S'était-on pris à croire, sur la foi de quelque document jusque-là ignoré ou de quelque révélation particulière, que Notre-Seigneur n'avait été réellement attaché à la croix qu'avec trois clous [3] ? Avait-on été mû, en se restreignant à ce nombre, par quelque raison mystique relative au nombre trois ? S'était-on proposé le croisement des pieds comme d'un effet plus pittoresque ? Ces divers motifs et d'autres encore peuvent avoir influé tour à tour sur l'adoption du nouvel usage ou sur sa propagation. Quoi qu'il en soit, nous ne sommes aucunement en mesure de déterminer lequel d'entre eux eut le plus de poids dans la circonstance.

Pourrait-on, du moins, résoudre aujourd'hui la question de fait, et dire avec quelque probabilité comment Notre-Seigneur fut effectivement attaché à la croix ? L'usage primitif des quatre clous doit peu peser dans la balance, relativement à cette solution, ayant été déterminé par des considérations toutes différentes, comme le revêtissement complet, comme la position horizontale des bras. Au contraire, les peintres du XVIIe siècle que nous avons cités, ont dû revenir à cet usage par la persuasion qu'il était le plus conforme à la réalité : en effet, presque tous les écrivains qui ont traité historiquement de la question des clous adoptent le nombre quatre, à commencer par saint Grégoire de Tours [4], jusqu'à Curti, Molanus, Ayala et Benoît XIV, et ils croient également que les pieds ainsi attachés séparément étaient fixés sur un *suppedaneum*.

La suppression du *suppedaneum* nous paraît avoir suivi l'adoption des trois clous ; mais elle ne fut ni aussi rapide ni aussi générale. Giotto au XIVe siècle, le Beato Angelico et jusqu'à André del Castagno au XVe, l'ont

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. CII, fig. 4, 7 ; Rosini, *Storia della pitt. ital.*, T. I, p. 58. *Ann. arch.*, T. XXVI, p. 181.

2. *History of our Lord*, T. II, p. 205.

3. « Saint François d'Assise dit que Notre-Seigneur, par amour pour la pauvreté, voulut « n'être attaché à la croix que par trois clous, puisque trois suffisaient » (R).

4. *De gloriâ martyrum*, cap. VI.

conservé sous les pieds croisés du Sauveur. Au XIIIe siècle, la suppression du *suppedaneum* avait, au contraire, été plus fréquente que l'adoption des trois clous; somme toute, cependant, le plus ordinaire, c'est que les quatre clous et le *suppedaneum* se maintiennent et disparaissent ensemble, partageant le même sort.

La disposition à diminuer le voile jeté sur les reins de Notre-Seigneur a suivi une marche analogue, mais bien plus lente; elle est généralement à peine sensible au XIIIe siècle, même au XIVe, si on ne parle que de diminution. Mais la question posée autrement, on observera, dès le XIIIe siècle, que ce voile, au lieu de retomber comme une sorte de tunique, se drape bien plus souvent, et quelquefois jusqu'à laisser largement flotter l'un de ses pans : tel on peut le remarquer dans le *Crucifiement* de Giunta de Pise, à Assise. Le Beato Angelico, deux cents ans après, aura grand soin, par un sentiment de respect, d'étendre autant qu'elle en est susceptible la draperie destinée à couvrir les chairs virginales de son Dieu ; mais il en fera flotter un bout, pour donner satisfaction au goût pittoresque. Après lui, le Christ d'André del Castagno, déjà comparé aux siens, est encore aussi couvert ; mais de ce goût des draperies flottantes, joint à la passion du nu développée bientôt après par l'étude de l'antique, sont venus, depuis la Renaissance, ces voiles roulés de manière à ne remplir leur office que le moins possible : assez, si l'on veut, pour la décence, trop peu pour le respect.

VII.

IDÉE DU CRUCIFIX DANS LES TEMPS MODERNES.

L'usage du crucifix, dans les temps modernes, s'est accru plutôt qu'il n'a diminué. Pas un autel sur lequel le crucifix ne repose ; sa présence est de précepte liturgique, pour la célébration des saints mystères. On le voit en plus grand dans l'une des parties les plus apparentes de chaque église ; il faut qu'il soit le point d'appui du prêtre, quand il élève la voix du haut de la chaire. La justice humaine paraîtrait imparfaitement rendue, si elle ne s'abritait sous cette image, et les serments sembleraient moins sacrés, si le témoin ne la rencontrait devant ses yeux, au moment de lever la main. L'enfant doit la voir, dans son école, servir de base à toute éducation solide. Tout chrétien qui fait une profession non dissimulée de sa foi aime à la suspendre au chevet de son lit. Beaucoup d'Ordres religieux se font une loi de la porter constamment à découvert sur leur poitrine ; elle y

demeure cachée chez la plupart des autres, et il ne semble pas que quelqu'un puisse bien mourir, si au dernier moment il ne l'a collée sur ses lèvres.

Aucun livre ne dit mieux quel est le monde, quelle est la vie, quelle est la mort. *Pati et intrare in gloriam*, aller à la gloire par le sacrifice, se dévouer pour tous, accepter avec gaieté de cœur les épreuves et les peines... Vous ambitionnez la grandeur : voilà la plus sublime de toutes ! Vous voulez jouir ! attendez... Du creux de la main, puisez dans le torrent quelque peu d'eau pour humecter vos lèvres ; mais ici n'est pas le lieu de la jouissance et du repos, c'est le lieu du combat ; l'attrait perfide d'une douceur éphémère vous livrerait sans défense au fer de l'ennemi, et adieu pour jamais les douces joies de la patrie !

Voulez-vous aimer : voyez Celui qui vous a le mieux aimé. Voulez-vous penser : où trouver une plus haute philosophie ?

Vous sentez le poids de vos fautes, jusqu'à désespérer de vous-même : Jésus sur la croix les a toutes expiées : voilà pour la confiance. Innocent, il s'est chargé de subir le châtiment à votre place, mais non pas de telle sorte que, coupable, vous n'ayez à le supporter avec lui et à son exemple, dans la mesure de vos forces : voilà pour le courage ! Innocent vous-même, si vous pouviez l'être, vous n'auriez rien tant à cœur que de l'imiter, et il vous paraîtrait doux, souffrant avec lui, d'encourir pour le soulagement de vos frères un sort que vous n'auriez pas mérité : voilà pour la générosité !

La vue du crucifix excite la foi, réveille le repentir, inspire le mépris de tout ce qui passe, enflamme le zèle pour tout ce qui est bien. Que craindre, que ne pas oser à cette vue ? Quel est le faible qu'elle ne puisse rendre fort, le fort qu'elle ne doive animer encore davantage ? Elle est un bouclier, un refuge dans le péril, une ancre d'espérance, une consolation pour le pauvre, un avertissement pour le riche ; elle apprend à aimer ses ennemis, elle dit comment il faut aimer ses amis.

En voyant le crucifix, on est rappelé à son devoir, confirmé dans son droit : manquer à son devoir, c'est de nouveau crucifier Jésus ; le droit du chrétien, c'est de posséder Dieu. Enfin le crucifix, son modèle quand il est aux portes de la mort, est aussi le gage de sa résurrection.

Le crucifix dit tout cela ; et que ne dit-il pas encore ? Il le dit, quel que soit son mérite artistique, par cela seul qu'il est crucifix. Qui songerait à faire entrer tant de pensées dans l'esprit d'un artiste ? Mais, si habile que vous le choisissiez dans le maniement des formes, au point de vue moral il ne sera qu'un manœuvre, s'il ne pénètre tant soit peu dans le monde des idées que soulève son œuvre ; et nul assurément ne mérite le nom d'artiste chré-

tien, s'il ne comprend sa mission, comme l'obligeant du moins, quand il fait un crucifix, à tenter quelque chose de grand, de solennel, de mystérieux.

Depuis trois cents ans, étant admis que le crucifix doit être conçu dans le sentiment réel de la souffrance, la question a été, toutes les fois que l'artiste a voulu s'élever au-dessus d'un simple travail d'ouvrier, de savoir surtout jusqu'à quel point on réussirait à faire dominer ou seulement à laisser percer au-dessus des tortures physiques et des angoisses morales de l'homme, le sentiment supérieur de la divinité, se manifestant par la sublimité de la patience, de la prière ou de l'amour.

Il est si loin de la portée d'un talent humain, quel qu'il soit, de combiner ces deux choses, l'excès de la souffrance et la sainteté divine dans la mesure où elles se sont accordées en la personne de l'Homme-Dieu, qu'il n'en est pas même de capable, en les séparant, de les rendre l'une ou l'autre dans un degré voisin de la réalité accomplie sur la croix. Impossible de rendre à aucun point qui approche des impressions éprouvées par Jésus, des traits déformés, des muscles contractés, une carnation altérée, l'effet combiné sur le corps de tant de plaies, de tant de sang, de tant de meurtrissures; impossible, bien plus encore, de s'élever jusqu'à la sérénité d'âme, la puissance de volonté, la pénétration de pensée, la tendresse d'affection, la majesté de l'être tout entier dont fut imprégnée, principalement dans un moment aussi solennel, cette céleste physionomie.

Au vrai, vous ne sauriez faire Jésus crucifié, trop humain par l'excès de la douleur... Vous ne sauriez le faire trop divin par la sublimité des affections, dominant tout ce qui est des sens et se traduisant partout où l'action de l'âme peut se faire sentir sur le corps.

Selon la réalité, chez lui le côté humain et le côté divin ne doivent pas être traités à l'exclusion l'un de l'autre. Accordez trop au premier : vous tombez dans le faux, pour n'avoir pas fait une part suffisante au second! Que le réalisme ait été poursuivi comme un système artistique, ou que l'artiste ait prétendu à des vues morales et voulu exciter ma compassion par la réalité excessive d'un spectacle déchirant : il s'est mépris singulièrement, celui qui a cru approcher du vrai dans tel crucifix hideux à force d'être livide et ensanglanté, trivial à force de sentir son modèle vivant, ou capable d'émouvoir péniblement par ses convulsions de supplicié.

Parlons aussi de ces crucifix qu'une secte au cœur dur avait patronnés comme mieux en rapport avec l'idée étroite qu'elle se faisait des miséricordes divines : les bras rapprochés à la proximité de la tête, dans une situation voisine de la perpendiculaire, ils vont complétement à l'inverse des crucifix primitifs, où les bras du Sauveur sont si largement étendus

pour embrasser tous les hommes, dans la généralité d'un amour universellement offert, quoique moins universellement appliqué, faute d'être accepté de tous. C'était sans aucune vue contraire à cette vérité, ou tout au plus parce qu'on ne l'avait pas assez présente, que les bras d'un certain nombre de crucifix avaient commencé de bonne heure à fléchir et à se rapprocher, sous la seule influence du naturalisme artistique. Depuis que ce naturalisme avait prévalu avec la Renaissance, la tendance à décliner de plus en plus dans cette direction s'était accrue par une conséquence facile à comprendre, sans que les idées jansénistes y fussent encore pour rien; quand, par une interprétation conforme à une doctrine étroite et désolante, elles se furent abattues sur cette forme du crucifix, comme un essaim de frelons à la recherche d'un nid, et l'eurent mise en vogue, proportionnellement à la trop grande faveur qu'elles avaient usurpée elles-mêmes, beaucoup d'artistes continuèrent de s'en servir; on s'en sert encore, sans se douter d'une signification qui vous ferait peut-être compter vous-même parmi ceux pour lesquels le Sauveur, en mourant, n'aurait pas entendu donner sa vie. Une fois averti, tout chrétien devra éviter que le signe du salut devienne le symbole d'une crainte si désespérante, et il suffira de connaître l'interprétation donnée à l'extension des bras du Sauveur sur la croix, pour faire hautement préférer entre les crucifix ceux qui les étendent le plus.

La mesure extrême de cette extension peut cependant s'entendre diversement, selon qu'on se fait une loi plus ou moins stricte des effets naturels: tendus autant que possible quand le corps était couché sur la croix, les bras fléchiraient encore en se disloquant au moment où, le gibet élevé perpendiculairement, ils viendraient à supporter tout le poids du corps. C'est précisément en raison de son impossibilité naturelle, que la position parfaitement horizontale des bras, sur les crucifix primitifs, leur donne un caractère plus divin, et dit la puissance du Crucifié en même temps que l'extension de sa miséricorde. Même dans les temps modernes, tous les maîtres qui ont voulu faire sentir fortement le Dieu ont été obligés de réduire considérablement la portée des effets naturels sur un corps ainsi suspendu et ainsi torturé. Le réaliste le plus prononcé change les termes de la convention, mais il ne peut s'empêcher de faire un compromis.

VIII.

EXÉCUTION DU CRUCIFIX DANS LES TEMPS MODERNES.

La première moitié du xve siècle ne s'achève pas sans avoir vu germer en Italie un genre de crucifix qui se place bien en dehors de

l'atmosphère embaumée du Beato Angelico. Ici la vérité anatomique devint la plus grande préoccupation des artistes, principalement d'abord des sculpteurs. Les crucifix de Donatello et de Brunelleschi, célèbres par leur contestation, se rapportent l'un et l'autre à cette manière : elle est susceptible en effet de s'élever relativement, comme le fit le second par le choix des formes, d'être abaissée, comme l'avait fait le premier, jusqu'au type le plus vulgaire. Plus savante que la manière du *Christ fléchissant* du XIVe siècle, sans rien de naïf, elle ne peut être confondue avec elle, et si elle en procède, ce n'est que très-indirectement.

Au XVIe siècle, l'esprit qu'elle avait manifesté se personnifia en Michel-Ange. On ne saurait traiter Michel-Ange de réaliste sans se donner l'air de blasphémer contre le génie ; et d'ailleurs cet homme extraordinaire visa trop au grand pour s'égarer jamais, dans sa passion pour le corps humain, jusqu'à l'ornière d'une copie servile et d'un choix sans idée. Des idées, il en a, et de hautes, qu'elles soient vraies ou qu'elles soient fausses ; mais, pour les rendre, on sait combien il compta peu avec la langue en usage, et avec quelle exagération il s'attacha à la matière charnelle, la voulant toujours forte, saillante, sans voile, quelquefois jusqu'au mépris des convenances les plus élémentaires. Dans ces conditions, il est singulier que, dans le dessin du *Crucifiement* qu'il a laissé, le Christ ait la tête haute jusqu'à dépasser un peu de son sommet la pièce transversale de la croix, et les bras étendus au point de ne s'écarter que très-légèrement de la ligne horizontale, et cela comme en compensation de ses formes massives, de son corps contourné, de sa tête inclinée plutôt vers la gauche que vers la droite ; joignez-y de gros et lourds garçons donnés pour des anges, une Vierge athlétique et gauchement théâtrale : jamais ensemble n'indiqua moins de soucis du sentiment mystique, de l'esprit traditionnel, de l'idée symbolique, et cependant il faut que l'artiste, ou sciemment, ou à son insu, ait cédé à quelqu'une de ces influences, pour maintenir aussi haut et aussi ferme la tête et les bras du Sauveur.

Le Guide, que nous avons cité pour ses *Ecce Homo*, est, depuis la Renaissance, le peintre peut-être dont les crucifix ont eu le plus de faveur : par des raccourcis malheureux, il a pu nuire à la noblesse de la tête ; mais on voit qu'il a voulu, par l'expression, porter au plus haut terme, dans cette tête et ces yeux illuminés et levés vers le ciel, la douleur du sacrifice unie à son offrande la plus sublime, et l'on accepte volontiers comme rendu tout ce qu'il a voulu rendre. Observez, cependant, que les Christs du Guide ne souffrent guère que dans l'expression de la tête ; ils ont le corps droit et tranquille, sans aucune contraction des muscles, même dans les pieds et les mains, sans rien d'altéré dans la carnation ou

peu flasque qu'on lui connaît, et les bras pleinement étendus, quoique avec plus de placidité que de puissance, ne font que fléchir légèrement. Avec un ensemble aussi propre à imprimer l'idée de la douceur dans la victime, de l'abandon le plus parfait, ce n'étaient pas là des qualités suffisantes aux yeux des artistes, pour leur faire voir l'idéal d'un crucifix modèle; l'absence de résistance portée jusqu'à l'absence même de toute réaction physique dans les chairs du patient devait plutôt leur paraître un défaut, et puisqu'il était désormais admis que sur la croix le Christ devait souffrir, ils s'efforcèrent à l'envi de faire palpiter tous ses muscles tendus par l'excès de la souffrance, dût la dignité en être amoindrie. Généralement, elle le fut en effet, et les grands maîtres eux-mêmes ont produit des œuvres où l'on trouve que la vérité fait défaut, si l'on y regarde de haut, parce qu'ils ont voulu être trop vrais dans un ordre de vérité inférieur. Prenez cependant un autre point de vue, et il sera juste de dire, au contraire, qu'ils ont reculé devant l'horreur de la vérité tout entière, ou plutôt on reconnaîtra qu'ils se sont proposé de tenir la balance dans un équilibre hors duquel eût cessé d'apparaître la patience surhumaine de la Victime. Ils l'ont traduit par un calme relatif d'expression et d'attitude dans la mort ou la torture. Les corps demeurent droits, régulièrement posés, sans convulsions, presque sans affaissement.

Ces réflexions s'appliquent spécialement aux deux Christs, l'un de Van-Dyck, l'autre de Vélasquez, que lady Eastlake a rapprochés sur la même planche, avec ces particularités que le peintre espagnol a surtout prétendu être vrai, que le peintre flamand s'est plus préoccupé d'être pathétique; que, chez le premier, la tête s'incline en avant, pour indiquer la mort; que, chez le second, les bras en sont venus à peu près à la position rapprochée que nous ne pouvons jamais envisager sans regret, surtout après les interprétations des disciples de Port-Royal [1].

De véritables chefs-d'œuvre, en fait d'art chrétien moderne, se trouvent parmi les crucifix en ivoire qui sont venus en si grand nombre alimenter la piété des fidèles, et c'est peut-être là que l'on ren-

1. *History of our Lord*, T. II, p. 205. Le *vrai* de l'école espagnole est généralement, et ici en particulier, celui de l'observation journalière. Vélasquez cependant a voulu tenter d'être vrai aussi selon l'histoire, vrai même selon l'érudition, en clouant séparément les pieds du Christ sur le *suppedaneum*, et en écrivant le titre au complet dans les trois langues, sans toutefois se conformer à l'ordre suivi dans le fragment conservé à Sainte-Croix-de-Jérusalem, à Rome. Ce tableau est dans la galerie de Madrid. Dans celui de Van-Dyck, qui se trouve dans la galerie Borghèse, à Rome, les pieds sont aussi séparés sur un *suppedaneum*; le titre est également développé, mais d'une manière plus éloignée de la vérité historique. D'ailleurs le Christ de Vélasquez manque de toute noblesse, et celui de Van-Dyck en a bien peu.

contrera le mieux ce que l'on peut attendre d'une œuvre de ce genre conçue dans l'esprit qui a prévalu parmi nous.

Par la modération dans les effets généraux de la suspension et de la douleur, le corps souffre sans se déformer; son attitude peut conserver une noblesse que ne désavouerait pas la statuaire antique, et le spectacle du supplice peut journellement s'étaler à la vue, sans la heurter par des lignes qui lui seraient désagréables. On voit que l'étude de Niobé et de Laocoon a plus ou moins directement pénétré de son souffle toutes les régions de l'art. Au fond de l'âme, cependant, dans le prêtre d'Apollon comme dans les victimes de ce dieu, il n'y avait de place que pour l'affreux désespoir, imparfaitement voilé sous la dignité du maintien. Dès lors que l'inspiration est chrétienne à quelque degré,—si elle ne sait dire le sacrifice régénérateur, le sacrifice triomphant, et montrer que Jésus ne quitta la vie que maître de la reprendre,—elle laissera apercevoir le sacrifice méritoire, le sacrifice accepté, voulu, offert par la victime même, au moins sous forme de résignation; et dans cette vertu, il est une dose d'espérance et d'amour qui la maintient toujours en deçà de l'abîme, au delà duquel les païens les plus habiles à bien mourir pouvaient imaginer tout au plus de le faire avec bonne contenance.

O Jésus! ou jetez les yeux vers le ciel, pour rappeler que votre Père ne vous a pas abandonné et qu'il ne m'abandonnera pas moi-même, ou abaissez vers moi un regard plein de tendresse, et ce regard me dira encore que vous m'avez donné Marie pour mère. Qu'en voyant votre tête inclinée dans la paix, je comprenne que votre âme, le combat terminé, est au lieu du repos, en attendant le réveil de la victoire.

Sur de pareilles cordes, l'art chrétien a beau jeu pour s'exercer sans jamais arriver au dernier terme de ses efforts; sous sa forme moderne, il a pu plus d'une fois les faire vibrer avec bonheur, et, changeant de ton, d'idées et de sentiments, il peut s'engager dans autant de directions différentes qu'il se rencontre de variétés dans les compositions largement doctrinales de l'antiquité primitive, et les cycles luxuriants de poésie du moyen âge chevaleresque.

IX.

DES *PIETA*.

On donne, en Italie, le nom générique de *Pietà*, aux compositions faites pour exciter une piété compatissante, par la vue du Sauveur mort et détaché de la croix. Nous distinguons trois sortes de *Pietà*. Il en est qui prennent une teinte historique, et qui représentent une scène de douleur

intermédiaire entre la *Descente de croix* et la *Mise au tombeau*; elles peuvent facilement se confondre avec l'un ou l'autre de ces deux sujets, en reproduisant les personnages réels qui y prirent part ou en furent témoins; mais souvent aussi elles en demeurent très-distinctes. Nous y reviendrons quand nous traiterons de la série de ces différents mystères. Sont compris encore sous le nom de *Pietà* les groupes où la sainte Vierge tient sur ses genoux le corps inanimé de son divin Fils, et le contemple avec douleur et tendresse. Le nom de Notre-Dame-de-Pitié, dont nous nous servons en pareil cas, dit mieux la chose, il exclut les confusions, et il nous autorise à rapporter préférablement cette sorte de composition à l'iconographie de la sainte Vierge.

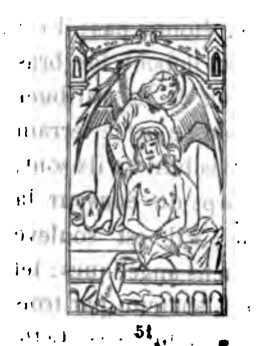
Restent en troisième lieu les compositions qui se réduisent ou peuvent se réduire à la figure seule de Notre-Seigneur exposé directement à nos regards, l'office des autres personnages qui peuvent l'accompagner étant de nous le faire considérer, ou de nous offrir le modèle des affections que sa vue doit nous inspirer : ces compositions sont les seules dont nous ayons à nous occuper dans ce moment. Elles ont cela de particulier que le Sauveur y apparaît en tant que mort, ce qui les distingue des *Ecce Homo*, et que cependant il s'y tient debout, ce qui leur donne quelquefois une grande ressemblance avec ceux-ci. Elles sont alors purement idéales. Il peut se faire cependant qu'elles prennent une certaine couleur de réalité sans changer absolument de nature, le corps du Sauveur étant exposé à notre vue tel que le pourrait être un corps effectivement mort.

Où l'on voit le mieux que debout, dans l'attitude d'une personne vivante, Notre-Seigneur est représenté en tant que mort, c'est lorsque — ce qui arrive le plus souvent dans ces compositions — il émerge à mi-corps de son tombeau ouvert, tombeau nécessairement représenté alors sous forme de sarcophage. Impossible de croire qu'il ressuscite, son attitude en exclut la première pensée, ses yeux fermés diraient plutôt le sommeil persistant de la tombe : ils le disent en effet, mais de telle sorte que, par l'ensemble de son attitude, on comprenne qu'au sein de la mort même son âme veille, que sa divinité ne s'endort jamais, et qu'il s'offre pour nous comme victime, sans cesse et tout entier.

Ces compositions se multiplièrent sur la fin du XIVe siècle, et il ne paraît pas que leur origine dût alors être fort ancienne. Lady Eastlake a fait remarquer qu'elles avaient été souvent sculptées sur des portes de tabernacles [1], et qu'elles avaient un rapport direct avec le mystère de

1. *History of our Lord*, T. II, p. 360.

l'Eucharistie, où le Sauveur s'offre perpétuellement comme en état de mort, et cependant toujours vivant. On s'en est servi volontiers aussi pour orner les tombeaux, où, par les mêmes raisons, elles se trouvent parfaitement à leur place, et rappellent le viatique des mourants. Envisagées à ce point de vue, elles n'auraient pas précisément pour but d'exciter la compassion au souvenir des souffrances et de la mort du Sauveur, et, par conséquent, ne mériteraient pas complétement le nom de *Pietà*; mais elles tendent bientôt à décliner dans cet ordre de sentiment, et voilà pourquoi, à les prendre dans leur ensemble, nous avons dû les maintenir sous le titre que nous leur avons donné. Où l'on voit le mieux qu'elles veulent attendrir, c'est quand certaines figures connues s'y trouvent surajoutées : la sainte Vierge et saint Jean d'abord, puis des Anges qui viennent soutenir le corps de Notre-Seigneur. Sur un tombeau du XIVe siècle, exécuté par Nino, de Pise, pour deux membres de la famille de Pazzi, le Christ est représenté dans un médaillon central selon les termes généraux que nous venons d'exposer; la sainte Vierge et saint Jean l'accompagnent en deux médaillons latéraux ; la première, seule dans un sentiment de douleur prédominant; le second, plutôt pour inviter à aller à lui comme au salut, et dire par le mouvement de sa main : « Le voilà ». Sur ce tombeau et aussi sur un monument du même genre qui se trouve à Santa-Croce, de Florence, attribué dans son ensemble à Giottino, bien que cet artiste ne soit peut-être l'auteur que des peintures en dépendant, où l'on voit représenté le jugement du défunt, et non des sculptures, le Christ a les bras croisés et tombants, encore un peu comme il aurait pu les avoir étant couché dans le sépulcre.



51.

Pietà des Heures de Thielman Kerves.

Considérez au contraire les peintures du Beato Angelico: vous observerez, soit dans la *Pietà* qui surmonte une porte du cloître à Saint-Marc de Florence, soit dans celle qui occupe le milieu de la *predella*, au-dessous du *Couronnement de la Vierge*, au Louvre, que Notre-Seigneur étend les bras comme s'il disait lui-même : « Me voilà » ! C'est bien pour attirer à lui comme à la source de la grâce et à l'auteur du salut, mais aussi de manière à rappeler qu'il s'est livré pour nous aux tortures et à la mort, et nous attirer à lui surtout par le cœur. Le caractère de suavité attrayante dans la douleur et l'abandon, imprimé à la figure du Sauveur, joint au sang qui jaillit encore de ses plaies, le dit suffisamment par lui seul, dans la peinture de Saint-Marc. L'attendrissement et les larmes de la

sainte Vierge et de saint Jean, assis pour méditer à côté du tombeau, dans la *predella* du Louvre, ne permettraient aucun doute quant à cette interprétation, s'il était permis d'en avoir encore. Le rôle à part assigné à ces deux figures est d'ailleurs parfaitement accusé par l'infériorité de leurs proportions. Nous remarquerons aussi que la réunion des instruments de la Passion, groupés autour de la figure principale de Notre-Seigneur, rattache ce petit tableau par les liens les plus étroits à la série des compositions que nous classons dans une catégorie distincte, comme embrassant plus manifestement la pensée de la Passion entière: tant il est vrai que nos distinctions ne peuvent se justifier que par l'ensemble des faits, et que chacune des œuvres d'art auxquelles nous les appliquons spécialement revient par tels ou tels côtés à plusieurs autres.

L'intervention des anges dans nos *Pietà* coïncide avec une disposition à leur donner un caractère moins idéal. Qu'on ne s'en étonne pas : il est moins idéal de supposer qu'un corps mort est tenu debout, les bras étendus par le ministère de ces esprits célestes, que de lui attribuer comme naturellement une semblable position, et la pensée sur le terrain de l'art n'a qu'un bien faible effort à faire pour, d'invisibles qu'ils sont, les rendre visibles. Alors volontiers on rend au corps du Sauveur la physionomie d'un corps inanimé, et l'on voit que, s'il est soulevé encore, ce n'est plus par lui-même, mais par ses soutiens angéliques : tel il apparaît dans un tableau d'Antonello, de Messine [1], soutenu par trois anges et par le bord du tombeau sur lequel il est demi-assis. Cette donnée admise, on admet bientôt aussi que la sainte Vierge et saint Jean rentrent dans le même rôle. Voyez le tableau de Gaudenzio Ferrari, publié par lady Eastlake [2] : la disposition symétrique de ces saints personnages, le soin qu'ils prennent de soulever le corps sacré, la présence du tombeau, la couronne d'épines laissée sur la tête du Sauveur, maintiennent cette composition dans la catégorie des *Pietà* dont nous parlons, mais de telle sorte qu'ayant recours à tout ce qui peut faciliter la conservation d'une position semblable de la part d'un corps inanimé, le tenant encore assis non plus sur le bord du tombeau, mais sur son couvercle placé transversalement, n'accordant à l'extension de ses bras que juste la mesure que comportent les supports qui leur sont donnés, la tête ne se soutenant à demi qu'à la condition de rencontrer celle de Marie pour s'appuyer, on touche de très-près aux *Descentes de*

1. D'Agincourt, T. VI, *Peint.*, pl. CLXXVI ; Rosini, *Storia della Pittura italiana*, T. III, p. 88.

2. *History of our Lord*, p. 365.

croix, aux *Lamentations*, aux *Mises au tombeau*, tous sujets compris dans la succession des faits historiques, et c'est aux larmes que doit tourner la piété que cette peinture doit naturellement inspirer.

On remontera dans le sens de l'idéal, si l'on observe une composition comprise dans les œuvres attribuées à Raphaël, où la sainte Vierge et saint Jean sont associés à deux anges pour soutenir le corps de Jésus assis sur le bord extérieur du tombeau, de telle sorte que, contrairement à l'ordinaire dans ces sortes de sujets, ses pieds sont croisés extérieurement ; cette circonstance nuirait plutôt qu'elle ne servirait à notre appréciation, mais elle est surtout justifiée par la position des mains étendues la paume en avant, dans l'attitude propre à l'offrande de soi-même, à la différence de Gaudenzio Ferrari, qui, les laissant retomber plus naturellement, n'en montre que le revers.

Quoi qu'il en soit de ces différences et de leur appréciation, non-seulement, dans ces dernières compositions, le Christ est représenté sans équivoque en tant que mort, mais on voit qu'il est mort ; tandis que, dans les œuvres précédentes, il lui suffirait d'ouvrir les yeux pour se montrer plein de vie ; dans d'autres compositions dérivées de celles-ci, et qui conservent avec elles les rapports les plus étroits, il est en effet vraiment vivant. Nous avons parlé du Christ de Raphaël, conservé au palais de Tosi, à Brescia, comme offrant un type de douceur, mais non sans faire observer que, demeuré sur les limites de plusieurs catégories, il pourrait facilement, d'une part, se confondre avec nos *Pietà*, de l'autre, si ce n'était sa couronne d'épines, être réputé ressuscité : pour mieux dire, étant tout idéal, il réunit ces différents points de vue, dans le sentiment particulier de la douceur, par lequel nous l'avons caractérisé. Il se distingue ainsi de ces autres figures où Notre-Seigneur, portant également les plaies sacrées, également couronné d'épines, également vivant, est demeuré dans le sentiment de la douleur, si bien qu'embrassant comme idée toute la période de ses humiliations, de son supplice et de sa mort, et n'allant pas au delà, elles ne peuvent être rangées dans aucune des catégories précédentes : elles se rapportent à la Passion tout entière, et appartiennent exclusivement au cycle de Jésus souffrant.

X.

DES IMAGES COMMÉMORATIVES DE TOUTES LES PHASES DE LA PASSION.

Les images de Notre-Seigneur qui embrassent comme abstractivement la pensée de la Passion entière et de toutes ses phases, remontent au XVe siècle, et probablement ne remontent pas au delà; on croirait en voir les germes, mais les germes seulement, dans certaines compositions du Beato Angelico. Voici comment est représentée, dans une des cellules de Saint-Marc, à Florence, la scène des hommages dérisoires rendus à la royauté du Sauveur : Jésus siége sur un trône; le vénérable peintre a voulu, selon son habitude, lui attribuer les réalités de la dignité dont les satellites de Pilate n'avaient prétendu lui donner que les simulacres; il ne paraît, de ces misérables eux-mêmes, qu'une tête et des mains semées dans le champ du tableau. La tête crache et salue, les mains rappellent les soufflets, les coups de bâton donnés sur la couronne d'épines, pour en faire pénétrer les pointes dans les chairs. Vous êtes invité à méditer sur tout ce que le Fils de Dieu a ainsi souffert : la sainte Vierge et saint Dominique sont là dans un profond recueillement, pour vous apprendre à le bien faire. Ni la sérénité du tableau, ni celle de votre âme, ne sont troublées; on voit que le Frère Angélique aurait craint de produire cet effet, en mettant, d'une manière plus explicite, d'indignes personnages en scène avec son Jésus.

Cette tête, ces mains jetées là,—comme tout à l'heure les instruments de la Passion groupés autour d'une *Pietà*, — donnent à ces compositions des traits de ressemblance avec celle qui fut usitée bientôt après, mais plutôt en deçà des Alpes qu'en Italie, sous le nom de *Messe de saint Grégoire*. Avec un peu d'attention, d'ailleurs, on reconnaîtra facilement que le tableau de Fra Angelico, sous sa forme mystique, ne se rapporte directement qu'à une seule des circonstances de la Passion : mais lorsque le Sauveur est vivant, debout sur l'autel, marqué de ses stigmates sacrés aux pieds et aux mains, y versant toujours son sang par la plaie de son côté, il est manifeste que la pensée embrasse comme se renouvelant, quant à son efficacité souveraine, dans le saint sacrifice de la Messe, toute la période douloureuse qui, commencée au jardin des Olives, s'acheva au Saint-Sépulcre.

Le nom donné à ces compositions vient d'une légende d'après laquelle saint Grégoire aurait été favorisé, en célébrant la Messe, d'une vision ana-

logue. Ce qu'il y a de plus certain, c'est qu'elle se rattache aux œuvres liturgiques de ce grand pape. Dans tous les cas, c'est moins saint Grégoire que l'on a prétendu représenter à l'autel, dans ces compositions, que le prêtre en général. Si nous voulons en saisir la portée comparativement aux images de la catégorie précédente, en tant que celles-ci représentent le corps de Notre-Seigneur et se rapportent à l'Eucharistie considérée comme une perpétuelle commémoration de sa mort, nous dirons, qu'elles diffèrent entre elles et se lient les unes aux autres, comme le font la sainte Messe et la présence réelle. Ceci soit dit quant à la pensée fondamentale : car, quant à la physionomie et à l'exécution artistique, elles offrent des différences radicales, puisque d'une part il s'agit principalement d'une figure conçue avec sobriété dans sa vive signification ; d'autre part, au contraire, d'une mise en scène dans le goût plus contestable de ces combinaisons multiples qui caractérisent la dernière phase du mysticisme dans l'art.

Là, disons-nous, ce ne sont pas seulement les instruments de la Passion qui sont représentés autour de Notre-Seigneur, ce ne sont pas seulement non plus des figures commémoratives d'une des circonstances où il a souffert pour nous; on a prétendu réunir tout ce qui peut rappeler une de ses douleurs, une de ses tortures, la tête de Judas et sa bourse, le coq de saint Pierre, les mains qui frappèrent, les fouets et les verges, la colonne et le bandeau, la Mère éplorée, le disciple qui l'accompagne, les clous et le marteau, le voile de Véronique et la sainte face, la lance et l'éponge, la croix et le linceul du tombeau. La plupart de ces objets se voient répartis sur une sorte de tenture, dans un tableau de l'école de Memling, publié par lady Eastlake, où saint Grégoire est agenouillé au pied de l'autel, et où le Christ, de grandeur naturelle, a pris la place du calice [1]. Dans un tableau à volets, d'origine allemande et aussi de la fin du XVe siècle, que possède le musée de Cluny, le calice conserve sa place en avant du Christ, le célébrant ne se voit pas, les figures de la Passion s'aperçoivent dans un fond plus éloigné, au travers des arcatures d'un retable, et, sur les volets latéraux, une nombreuse famille de donateurs est représentée avec ses saints patrons [2].

La pensée ne s'étend pas autant dans deux dessins d'Albert Durer, que nous fait connaître également lady Eastlake; ils n'offrent plus aucune allusion ni à une vision quelconque, ni à la sainte Messe; ils sont conçus, au contraire, dans le sentiment d'un réalisme grossier; et si ce n'étaient les plaies des pieds et des mains, on dirait qu'ils demeurent dans la classe

1. *History of our Lord*, T. II, p. 370.
2. Musée de Cluny, nº 780.

des *Ecce Homo*, et qu'ils se rapportent, dans la succession des faits, le premier, à un moment supposé entre la flagellation et l'exposition publique, le second, à la suite de cette exposition. Mais telle n'a point été l'intention de l'artiste, et ce sont bien là des compositions fictives, conçues dans le but d'exprimer en traits plus saillants la réalité des douleurs et des opprobres endurés par Notre-Seigneur, tour à tour appuyé tout tremblant contre la colonne, et tenant à la main des fouets de toute sorte ; ou abîmé d'humiliation et de peine, assis, la tête tombant sur une de ses mains. Nous appliquerons, d'ailleurs, à ces deux compositions ce que lady Eastlake dit de l'une d'elles : c'est trop abject, trop maladif de la part de celui dont on ne doit jamais perdre de vue la Divinité, pour être capable même d'exciter l'émotion[1]. Albert Durer a bien voulu rappeler cette Divinité en donnant un grand développement au rayonnement cruciforme, qui chez lui remplace le nimbe crucifère, et, grâce à cet attribut, on ne se méprend pas sur son intention. Il n'en est pas moins vrai que le puissant artiste de Nuremberg est passé totalement à côté de la solution de ce problème, le plus fondamental peut-être de tous ceux qui sont proposés à l'art chrétien, et qui consiste à faire sentir, au plus haut degré possible, le Dieu ou, ce qui est la même chose, dans la circonstance, le Saint par excellence, dans l'expression portée aussi au plus haut degré de l'humiliation et de la souffrance. On aborde ce problème dans l'*Ecce Homo*, dans le crucifix ; mais si l'on tente de peindre l'homme de douleur, abstraction faite de toutes les circonstances auxquelles se rapportent ces représentations, ou plutôt en les embrassant toutes et les généralisant, avec la faculté de réunir tous les accessoires capables de les rappeler simultanément les unes et les autres, le problème se présente plus complétement de face ; et si l'image de Jésus souffrant, ainsi conçue, est destinée à demeurer moins usuelle, il n'en est pas du plus propre à surexciter le génie d'un artiste dont l'âme et la foi sont à la hauteur de sa mission.

1. *History of our Lord*, T. II, p. 367, 368, 369.

ÉTUDE XIII.

JÉSUS TRIOMPHANT.

I.

DE L'IMAGE PRINCIPALE DU CHRIST SUIVANT LES ÉPOQUES.

Dans l'ordre des faits providentiels, il fallut que le Christ souffrît d'abord, et que, par la voie des souffrances, il entrât ensuite dans la gloire. Nous avons déjà vu comment l'art chrétien suivit une autre marche : il a longtemps représenté le Christ glorieux avant de le représenter souffrant. Le triomphe personnel de Notre-Seigneur était consommé, il était ressuscité, assis à la droite de Dieu ; rien cependant ne révoltait les esprits comme le souvenir de son supplice, rien ne semblait plus capable de les éloigner : qu'ils s'ouvrent à la grâce, ils seront initiés à ces mystères ; mais il eût été imprudent d'exposer trop tôt le spectacle des ignominies et des souffrances du Sauveur aux yeux des profanes, et les fidèles eux-mêmes avaient alors besoin d'être encouragés par des images propres à leur faire envisager l'issue victorieuse du combat, plutôt que les péripéties douloureuses de la lutte.

Le Christ avait triomphé ; mais l'Église, son corps mystique, était à la période la plus sanglante de ses épreuves, et le chef semblait encore opprimé dans la personne de ses membres : ce n'était donc pas non plus, tout d'abord, le moment de représenter Notre-Seigneur en possession d'un triomphe éclatant, qui aurait été trop en contradiction avec l'apparence des faits présents pour être facilement compris.

C'était aussi l'époque des initiations mystérieuses voilées sous la loi du secret ; les représentations de l'art chrétien participaient de la situation : c'était donc au moyen des images figuratives de Daniel dans la fosse aux lions, de Jonas rejeté vivant du sein du monstre marin, qu'elles disaient comment Jésus, exposé lui-même à la fureur des lions les plus rugissants,

les avait réduits à l'impuissance; comment la mort, semblable à un monstre dévorant, ne l'avait un instant absorbé dans son sein que pour le rendre presque aussitôt après à la vie.

Le chrétien, à cette vue, se rappelait les promesses de Dieu; comme Daniel, comme les trois Hébreux dans la fournaise, il tendait les mains, il élevait son cœur vers le ciel: — Le Seigneur, se disait-il, ne souffre point que le juste périsse d'une mort définitive; — et il se tenait prêt à tout affronter pour demeurer fidèle : les proconsuls, les empereurs, les spoliateurs, les bourreaux.

Le triomphe de son divin modèle, sa résurrection, rappelés par ces images, en demeuraient néanmoins couverts comme d'un voile. La pensée de la protection divine en ressortait plus directement, et il pouvait se rappeler que, sous l'aile du Seigneur, on doit estimer avoir trouvé la paix et la sécurité au milieu même des plus fortes tempêtes. De sorte que, dans l'art chrétien le plus primitif, celui des Catacombes avant Constantin, c'est moins l'idée du triomphe que celle de la paix qui domine. Idée non moins belle, sinon plus belle encore, au milieu de ces combats où le vainqueur, ne sachant que souffrir et prier, conservait en son âme la paix avec lui-même et avec ceux qui le faisaient mourir.

Aussi l'avons-nous vu : les images qui constituent le type caractéristique de cette époque, celles par conséquent qui, dans une grande proportion, s'étaient le plus multipliées, sont le Bon Pasteur et l'Orante.

L'idée de triomphe, de triomphe éclatant, ne prévaut qu'après la conversion de Constantin. Alors, le Christ vainqueur de la mort par sa résurrection parut le vainqueur du monde : « Il a vaincu, il règne, il commande. » La lutte recommencera aussitôt, et les disciples du Dieu crucifié ne manqueront pas d'occasions, pendant toute la durée des siècles, de souffrir persécution pour la justice; le triomphe de Jésus-Christ et de son Église, la manifestation de sa gloire, n'auront leur parfait accomplissement qu'au dernier jour. Néanmoins, l'impression du grand événement qui eut pour prochaine conséquence de placer la croix comme signe d'honneur sur la tête des Césars, fut si vive, si pénétrante, qu'elle demeura comme trait principal et caractéristique dans l'art chrétien, jusqu'au partage qui s'accomplit, au cœur du moyen âge, entre les tendances artistiques de l'antiquité chrétienne et celles dont s'est imprégné l'esprit des chrétiens modernes.

Ce fut de prime abord le signe qui exprimait tout à la fois et le nom du Christ et sa croix, qui fut exalté par Constantin et porté comme un étendard en tête de ses armées; mais très-promptement l'image du Dieu vainqueur fut apposée au point culminant des nouvelles basiliques, à la

retombée de la voûte absidiale, que les Italiens nomment *Tribuna* : là où, s'élevant au-dessus de l'autel, elle s'étalait aux regards de toute l'assemblée.

Les Grecs, ordinairement fidèles à maintenir l'art dans les errements qui lui ont été une fois tracés, ont continué à réserver cette place pour



52

Christ Pantocrator, à Salamine.

les images auxquelles ils donnent le nom de Christ *Pantocrator*, c'est-à-dire *tout-puissant ;* et souvent, pour en accroître l'effet prépondérant, ils leur ont donné des proportions gigantesques : tel est aussi le Christ qui, dans l'église de Montréal, en Sicile, règne au milieu des mosaïques dont ce monument fut entièrement recouvert au XIIIe siècle. Les peintres du mont Athos, encore aujourd'hui, se conforment plus ou moins à cette donnée, et à Paris, quand on a voulu prendre les basiliques primitives pour type dans la construction et la décoration de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, — pensée qui a eu pour son plus heureux résultat d'offrir à Hippolyte Flandrin les deux longues frises dont il a si admirablement disposé pour peindre ses panathénées de Saints, — on a été amené aussi à orner le sommet de l'abside d'une grande figure du Christ dans la gloire.

II.

OU SE PLACE L'IMAGE DU CHRIST TRIOMPHANT.

Le Christ dans la gloire : telle est bien, depuis Constantin, la pensée commune de toutes les images de Notre-Seigneur qui, jusqu'à la fin du XIIe siècle, sont venues orner les absides, et plus tard quelques-uns des chevets dans les églises qui ont subi la modification de forme ainsi indiquée. Ce caractère se transmet aux croix que l'on y voit figurer dans cet intervalle, comme à Saint-Apollinaire *in Classe*, à Ravenne, et encore, dans une large mesure, aux crucifix qui viennent immédiatement après occuper cette place, comme, par exemple, dans l'église de Saint-Clément, à Rome. Notre-Seigneur s'y montre attaché à la croix ; mais la souche du palmier dont jaillit cette croix, et tous les signes de vie, de victoire, de fécondité, qui abondent autour d'elle, justifient pleinement notre observation. La verrière qui orne le chevet de la cathédrale de Poitiers, dans une situation qui la met en vue à peu près à l'égal des peintures absidiales les plus favorisées sous ce rapport, ne représente le Sauveur mort ou mourant sur la croix, que pour faire dominer toute la composition par une autre figure où il apparaît dans la gloire de son Ascension.

Aux façades extérieures des églises, conviennent absolument les mêmes représentations qu'à leurs absides ou chevets intérieurs. Dans la décoration des basiliques primitives, il arrive que l'on voit se répéter à l'extérieur complétement ou à peu près les motifs de l'ornementation intérieure : la figure glorieuse du Christ régnait tout à la fois sur le portique, sur l'arc triomphal et sur la voûte absidiale de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs.

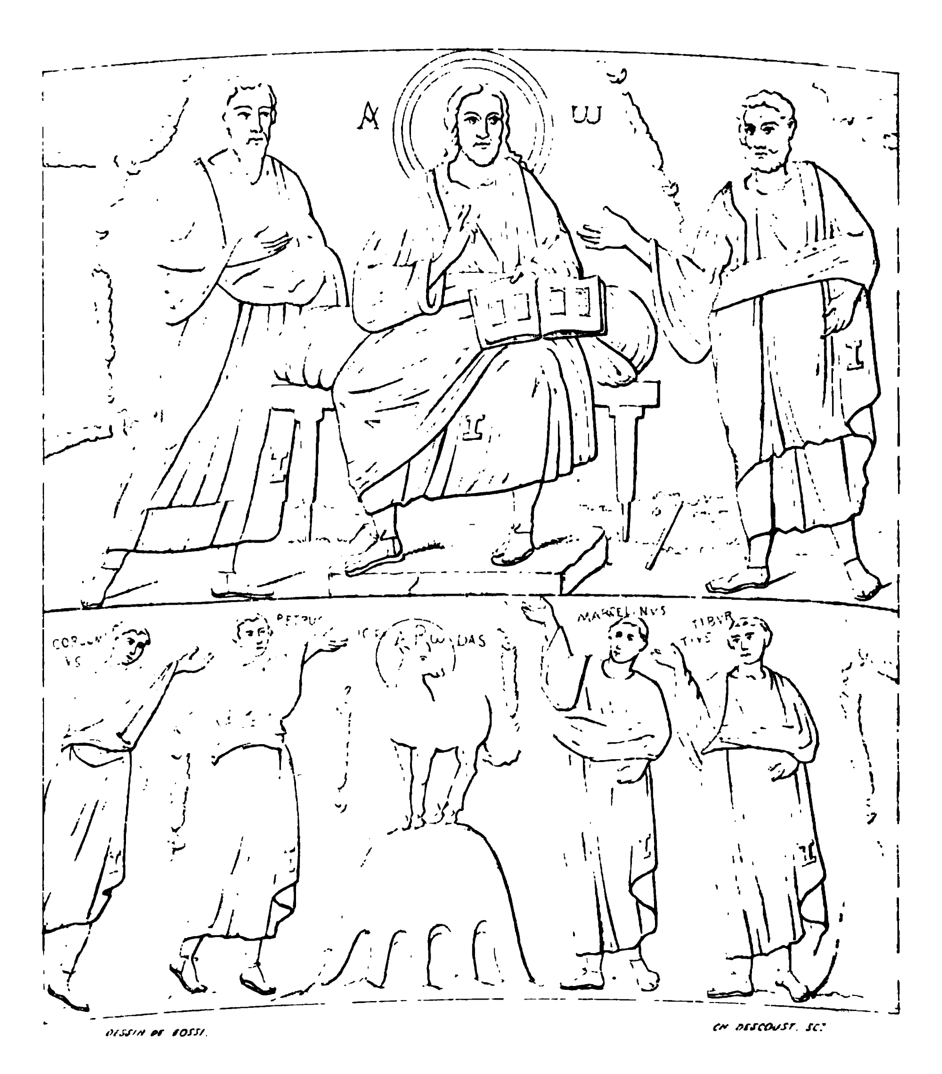
Lorsque, par l'effet du changement d'architecture, il ne resta plus de grands espaces libres au-dessus de l'autel, dans la construction intérieure des églises, il y eut une raison de plus pour transporter sous les voussures de l'entrée principale la figure du Sauveur dans la gloire.

Depuis, comme si l'édifice sacré ne pouvait se passer d'une image du Dieu fait homme, le crucifix a prévalu comme devant être manifestement étalé dans toutes les églises : ne serait-il pas à désirer, précisément parce que cette image sacrée est désormais toujours conçue dans un esprit de componction et de souffrance, de remettre avec elle en usage habituel et simultané une autre image qui nous montrât, en regard du Dieu mort pour nous, le Dieu qui règne à jamais et avec qui nous devons

régner; ce même Jésus, notre Sauveur, notre Maître, notre modèle, notre juge et notre récompense? L'Église est rentrée dans la voie des grandes épreuves, le monde cesse de plus en plus d'être chrétien, et il semble que les motifs de présenter aux fidèles Jésus, leur chef, comme le perpétuel vainqueur de tous leurs ennemis, acquiert d'autant plus d'à-propos, que la lutte menace d'être plus vive.

Nous avons vu comment l'image de Jésus triomphant pouvait s'associer et s'était souvent associée, en effet, à celle même du crucifix, en la surmontant, en la dominant pour ainsi dire; mais cette disposition n'est pas toujours possible, vu la manière dont souvent le crucifix est placé; et il faut convenir que difficilement, dans l'intérieur des églises construites d'après un autre système, on trouve l'équivalent des voûtes absidiales où reposait le Christ triomphant, dans les basiliques constantiniennes. Transportée sur d'autres monuments que les églises, c'est toujours à leur point culminant, à leur frontispice, que cette image est le plus convenablement placée, et l'on peut dire que, dans l'esprit de l'antiquité chrétienne, une semblable position lui appartient toujours en propre, et qu'elle ne la cède en quelque sorte à d'autres images qu'à titre d'équivalents, de dérivés, ou de délégations. Cette observation s'applique surtout aux sarcophages, aux diptyques, aux couvertures d'évangéliaires et d'autres livres liturgiques, aux reliquaires. Un caractère qui leur est commun à tous est d'être considérés comme une réduction de l'édifice sacré qui sert à la célébration des saints mystères et à l'assemblée des fidèles, image lui-même de l'édifice vivant dont Jésus-Christ est la pierre angulaire, et dont tous les fidèles sont les pierres animées.

Le chrétien, quand il est au terme de cette vie, continue de reposer dans l'Église ; son âme lui appartient d'une manière définitive; le lieu béni où son corps attend la résurrection, est comme une extension, une dépendance du temple: à ces titres, que peut-on faire de mieux, artistiquement parlant, que d'adapter, en petit, à un tombeau chrétien les formes et les ornements iconographiques d'une église? Ce que nous disons d'un tombeau, on le dira, à plus forte raison, d'une châsse, qui n'est que le tombeau d'un saint; d'un reliquaire, qui n'est qu'une châsse en miniature. L'autel est aussi un tombeau, et il résume de plus en lui toute la signification du temple. Les diptyques, de leur essence, sont des ornements d'autel, ou ils doivent en rappeler le souvenir; les couvertures des livres sacrés, en célébrant ce qu'ils contiennent, ne peuvent célébrer que ce qui se dit et s'étale dans l'église. En repassant ainsi en revue tous les objets sur lesquels s'exerce l'art chrétien, nous verrions de même qu'ils peuvent tous présenter l'idée de l'édifice qui en est le terme par excellence. Par conséquent, étant admis qu'à l'image du Sauveur dans la gloire appartenait dans



DESSIN DE ROSSI. CH. DESCOUST. SC.

CHRIST TRIOMPHANT

Peinture des Catacombes. (IV.e Siècle).

IMP. LITH. ...

celui-ci le rôle le plus solennel et le site le plus apparent, on devait être facilement amené à donner également le pas, dans tous les monuments de l'art, à cette image principale, ou, d'une autre manière, à l'idée qu'elle représente.

Postérieurement à Constantin, on peut considérer toutes les images du Christ qui, par leur position prépondérante autant que par leur physionomie et leur attitude, expriment cette idée de triomphe, comme dérivées de l'exemple donné dans les grandes basiliques construites à cette époque. Il y a lieu de croire, cependant, que les peintures des Catacombes offraient d'autres précédents : le point culminant, le site principal, dans ces vénérables sanctuaires, c'est l'espace central à la voûte des *cubicula* : or, nous savons que ce poste d'honneur est le plus souvent occupé par la figure du Bon Pasteur, c'est-à-dire par l'image alors usuelle de Notre-Seigneur. Sur les déclins de l'antiquité chrétienne, il est certain que l'on peignit dans cette même situation des images du Sauveur triomphant : telle est la grande figure du cimetière de Saint-Pontien, qui frappa Bosio par sa majesté lorsqu'il la découvrit, et cette autre figure fort analogue, au dire de Boldetti, qui tomba en morceaux sous ses yeux. Ce n'étaient là probablement que des œuvres du VIII[e] siècle environ ; mais nous avons dit sur quelles probabilités nous nous fondions pour maintenir que la figure du cimetière de Sainte-Domitille, peinte en des conditions analogues au III[e] siècle, représentait elle-même le Christ dans un sentiment de triomphe. On ne saurait en douter si l'on était assuré que la planche donnée par Bosio fût exacte, et rien ne nous confirme mieux dans la pensée de sa demi-exactitude au moins, quant au type de figure attribué à Notre-Seigneur, que l'empreinte de paix remarquable sur cette figure, comparée au caractère éclatant que prirent de plus en plus les images du Christ vainqueur, après que le monde vaincu en fut venu au point d'avouer lui-même sa défaite.

Nous avons comparé, pour les traits du visage, la peinture du cimetière de Sainte-Domitille, à celle du V[e] siècle qui subsiste encore à la voûte d'un *cubiculum*, ou plutôt de la crypte principale, dans le cimetière des Saints-Marcellin-et-Pierre où nous l'avons observée (pl. XX). L'image du Christ triomphant n'y est plus seulement réduite à un buste, mais Notre-Seigneur dans la gloire s'y montre assis entre saint Pierre et saint Paul ; et au-dessous, représenté de nouveau sur la sainte montagne, sous la figure de l'Agneau aussi triomphant, il associe à sa gloire les saints martyrs Marcellin et Pierre.

III.

CARACTÈRE GÉNÉRAL DES IMAGES DU CHRIST TRIOMPHANT.

L'image du Christ triomphant a donné le ton à l'art chrétien tout entier, on peut le dire, pendant une longue suite de siècles ; cette période a pris le nom de byzantine, non sans de sérieux motifs, car, pendant toute sa durée, le principal foyer de culture artistique fut à Constantinople. Mais la physionomie de l'art, alors, ne tient pas à des causes locales : il faut voir quel est le type de perfection qu'il poursuit. Nous ne disons pas qu'il l'ait atteint, il luttait contre trop d'éléments de décadence et de barbarie. Ce que l'on voulait obtenir, quand on peignit ces grands Christs aux proportions colossales, au corps droit, aux traits inflexibles, aux larges yeux fixes, c'était une expression extraordinaire de grandeur et de majesté ; nous les trouvons laids, parce que, exécutés avec maladresse, leurs traits sont demeurés durs et tirés, et leurs yeux hagards ; mais il s'en faut du tout au tout que personne ait jamais voulu, à dessein, leur donner aucune laideur, comme on l'a trop légèrement prétendu. Parmi les œuvres conçues dans le même sentiment, attachez-vous aux meilleures, surtout aux plus anciennes, et vous y rencontrerez de très-grandes beautés, une majesté plus vraie parce qu'elle est plus douce, toujours cependant une propension à la force, soit dans le trait, soit dans la couleur, soit dans les proportions, qui tranche avec la manière plus douce encore de l'art chrétien le plus primitif.

Une image du Christ peut recevoir toute sa valeur, relativement à la pensée de triomphe, par le fait des conditions où elle est placée, indépendamment de son attitude et même de son expression, soit qu'on l'ait représentée assise ou debout, en buste ou en pied, soit même qu'on l'ait renfermée dans un cadre si étroit qu'il n'y eût pas de place pour les bras et qu'elle fût réduite à la tête seule. Mais la disposition des mains et des bras, dès lors qu'il y a place pour eux dans une image de ce genre, est déterminée par l'usage d'une manière qui souffre peu d'exceptions : la main droite est presque toujours levée, pour parler, pour commander ou pour bénir, tandis que la main gauche est ordinairement chargée du livre. La peinture du cimetière de Sainte-Domitille ne laisse point apercevoir les mains, bien que l'encadrement circulaire fût tel que la main droite au moins se serait montrée, si elle eût été mise dans la position voulue : ce trait seul serait un indice de l'antiquité de l'image. Au con-

traire, dans la peinture du cimetière de Saint-Pontien, l'exiguïté proportionnelle de l'espace n'a pas empêché qu'on ne tînt à faire paraître la main droite levée, et le livre porté de la main gauche. La première est simplement levée, sans aucune des dispositions dites de la bénédiction grecque ou latine ; il en est de même pour le Christ peint à peu près à la même époque dans le *cubiculum* du cimetière de Saint-Calixte, où avait été déposé le corps de sainte Cécile [1]. Il est bon de le remarquer, afin de bien comprendre que l'essentiel de ce geste, c'est la main levée pour exprimer, — ou tout à la fois, ou préférablement selon les circonstances, — l'intention de parler, l'autorité et la bénédiction.

Le geste de la main droite suffit, d'un autre côté, pour donner à une image du Christ le caractère triomphant. Une image isolée ainsi caractérisée, ou l'étant au moyen de sa position, d'un encadrement d'honneur, doit être entendue, par le fait de son isolement même, dans un sentiment de généralité, qui s'applique au règne éternel et parfait du Sauveur comme à son règne social en ce monde, à son règne intérieur sur les âmes et à toutes les circonstances où il a triomphé.

Jésus a triomphé dans sa Résurrection, il a triomphé dans son Ascension; pendant sa vie mortelle, au moment de sa transfiguration, il s'est montré dans l'éclat de sa gloire; son entrée à Jérusalem, avant sa Passion, fut un pacifique triomphe; les visions de l'Apocalypse, l'attente du jugement dernier, le font apercevoir dans toute la splendeur de sa puissance souveraine. Nous verrons comment, suivant le cours du temps, il a été représenté triomphant, en des circonstances plus ou moins empruntées à chacun de ces mystères, sans que la représentation cesse pour cela d'avoir un grand caractère de généralité. Nous verrons aussi plus tard comment ces mystères, étant devenus eux-mêmes le sujet direct de la représentation, elle a conservé encore ce même caractère à un degré tel, qu'on hésiterait à décider, dans beaucoup de cas, si le sujet n'est pas principalement le Christ triomphant envisagé d'une manière absolue, plutôt que le mystère auquel se rapportent diverses particularités de la mise en scène.

On ne s'étonnera pas, en conséquence, que d'autres images du Sauveur soient entourées de personnages et de symboles accessoires, qui participent à l'idée de son triomphe et de sa domination universelle, par delà toute application à aucun fait particulier.

Plus on étudiera les images du Christ triomphant qui, de l'antiquité chrétienne, nous sont restées heureusement encore en grand nombre, plus on verra ressortir de leur variété même l'ensemble des pensées qui

1. De Rossi, *Roma sott.*, T. II, pl. VI. (Voir notre pl. XI, fig. 11.)

leur sont communes, à tel point que nous nous croyons en droit de leur appliquer à toutes ce qui a été dit d'une série d'entre elles, dans un opuscule préliminaire de ces études : Jésus s'y présente comme le Fils éternel du Père, le Verbe incarné, Rédempteur par sa mort, vainqueur par sa Résurrection ; il est la Résurrection elle-même, la voie, la vérité et la vie, le gage de notre espérance, la souveraine raison, la suprême sagesse, la lumière, le salut, la paix ; il est roi, législateur, juge, docteur, pontife, pasteur et victime ; enfin, il y reçoit tous les titres qui lui sont donnés dans ces vers déjà cités de saint Damase :

Spes, via, vita, salus, ratio, sapientia, lumen,
Judex, porta, gigas, rex, gemma, propheta, sacerdos,
Messias, Zeboot, Rabbi, sponsus, mediator,
Virga, columna, manus, petra, filius Emmanuelque,
Vinea, pastor, ovis, pax, radix, vitis, oliva,
Fons, paries, agnus, vitulus, leo, propitiator,
Verbum, homo, rete, lapis, domus, omnis Christus Jesus [1].

Ce n'est pas assez encore : la pensée intime de ce monument n'est pas de représenter le Christ tel qu'on peut l'imaginer ou essayer de le comprendre, en multipliant les qualifications et en variant les points de vue, mais de le donner comme présent, tel qu'il a été, tel qu'il est, tel qu'il sera, avec tout ce qui découle de sa personne sacrée ; c'est parce que l'idée est simple, qu'elle comprend tout, et qu'avec l'imperfection de notre langage, nous n'en pouvons dire quelque chose qu'en multipliant les paroles.

Mais Jésus, dans ce monde, n'est pas demeuré seul ; il a une épouse, née de son sang ; elle lui appartient, et il s'est donné à elle tout entier ; quand l'Église n'est pas représentée autrement, elle l'est encore par l'édifice sacré qui porte son nom, et l'on peut dire que ces figures du Christ triomphant qui la dominent, se marient avec elle. Nous ajoutons que la loi évangélique est le gage de leur union et le rapport qui les unit, loi d'amour, loi vivante, qui, sous un certain point de vue, est Jésus lui-même, notre maître et notre modèle, de sorte qu'en se donnant lui-même, il la donne, et se montrant présent, il se donne.

1. *Bibliotheca vet. patr.*, T. III, carmen XV, p. 406

IV.

DU CHRIST TRIOMPHANT UNI A SON ÉGLISE.

Dans les situations les plus solennelles, au point culminant des basiliques et sur les autres monuments où on la voit apparaître, l'image du Christ triomphant joue ordinairement un rôle dans un ensemble de composition : Jésus y paraît comme un roi entouré de sa cour ; sa cour se compose des Anges et des Saints ; les uns ou les autres sont choisis, suivant les circonstances, pour l'approcher de plus près, ils sont diversement rangés, et quelquefois mis en action autour de lui. La sainte Vierge, parmi toutes les créatures, a des droits exceptionnels à trouver place à ses côtés ; il est rare cependant qu'elle y figure dans les compositions exprimant son triomphe, et nous ne nous en rappelons pas d'exemple qui soit manifestement antérieur au XIII[e] siècle. La raison en est qu'on se préoccupait moins de la dignité personnelle que de la pensée de l'Église : par cette considération, ce genre de préférence était accordé à saint Pierre et à saint Paul, ou, à leur défaut, à des Saints qui pouvaient jusqu'à un certain point leur être substitués dans le rôle de représentants de l'Eglise, au point de vue du ministère ecclésiastique. A un autre point de vue, la sainte Vierge peut bien aussi, en quelque manière, représenter l'Église, en tant qu'elle est l'Orante, c'est-à-dire la femme, l'épouse par excellence ; mais les besoins de la symétrie exigeraient qu'elle eût un pendant, et, ici, qui pourrait lui en servir ? Quand il s'agira du Mystère de la Croix, on lui associera le disciple bien-aimé ; quand on voudra exprimer l'excellence de sa sainteté, le saint Précurseur lui sera opposé au poste d'honneur ; les deux saints Jean pourront quelquefois se confondre, vu la corrélation de prérogatives semblables, et la pénétration des mêmes idées de gloire et de salut dans toutes les représentations chrétiennes. Selon l'esprit qui inspire les anciennes compositions consacrées à la pensée du triomphe du Sauveur, il n'y a qu'une position centrale qui puisse être appropriée à la sainte Vierge, et pour l'occuper, il faut qu'elle tienne la place de son divin Fils, ou qu'elle soit placée au-dessous de lui, à moins que, Jésus étant enfant, elle lui soit associée le portant sur son sein, le plus précieux et le plus glorieux des trônes assurément ; mais c'est là une image de la maternité divine, qui nous ferait sortir de notre sujet actuel. Il n'y a parmi les compositions où figure la

sainte Vierge, que celles où elle est placée au-dessous du Sauveur qui puissent nous y ramener : la mosaïque du VII[e] siècle conservée dans l'oratoire de saint Venance nous en offre un exemple; nous y reviendrons, comme nous fournissant l'exemple aussi d'une association où les souvenirs de l'Ascension se mêlent à l'idée de la glorification permanente du Fils de Dieu. (T. I, pl. VII.)

Nous ferons cependant observer, dès à présent, que Notre-Seigneur s'y montre entre deux Anges représentés comme ses acolytes immédiats, saint Pierre et saint Paul étant au-dessous, de chaque côté de Marie : ces deux Anges, conformément à la pensée ci-dessus exprimée, rappellent ceux qui apparurent aux Apôtres, au moment de l'Ascension; mais cette pensée n'en exclut pas une autre plus générale. Les archanges Michel et Gabriel ont des titres spéciaux pour accompagner Notre-Seigneur, et ce que nous avons dit de leur rôle près de lui en parlant de la Croix et des sigles XMΓ, Χριστος, Μιχαηλ, Γαϐριηλ, s'applique également, quant à la substance, au cycle du Christ triomphant. Les deux archanges sont désignés par leurs noms, MICHAHEL, GABRIHEL [1], dans la mosaïque absidiale de Saint-Michel, à Ravenne. L'arc triomphal de la même église offre une seconde figure du Sauveur dans la gloire, qui se rapporte à la première à peu près comme le feraient ces deux membres de phrase : — Jésus triomphe par sa croix, Jésus règne dans les cieux, — l'une de ces figures se tenant debout, une grande croix à la main, l'autre étant assise sur un trône, la main levée, selon l'ordinaire; or, celle-ci est elle-même accompagnée de neuf Anges, mais non pas tous au même titre, car, tandis que sept de ces esprits célestes sonnent de la trompette, pour célébrer le souverain roi, les deux autres se tiennent auprès de lui, comme ses premiers ministres, ministres angéliques, dirons-nous, car il a aussi ses premiers ministres parmi les hommes. Dans la mosaïque absidiale de Saint-Vital, aussi à Ravenne [2], et du VI[e] siècle, comme les précédentes, les deux Anges, dans lesquels on doit se croire autorisé à reconnaître encore saint Michel et saint Gabriel, remplissent exactement le rôle que nous voyons ailleurs confié à saint Pierre et à saint Paul, chargés d'introduire près du Seigneur les patrons ou les donateurs du lieu, qui sont ici saint Vital, titulaire, et l'évêque Eclesius, comme fondateur de l'église. Il arrive plus souvent que des Anges participent à la glorification du Sauveur, en soutenant une auréole ou un encadrement d'honneur au milieu duquel il est suspendu : cette disposition surtout est usitée pour représenter l'Ascension ; alors il ne paraît pas que l'on doive reconnaître dans ce rôle aucun des chefs de

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XVII.
2. *Ibid.*, pl. XIX.

la milice céleste; on ne pourrait avoir de doutes que relativement aux monuments où ils ne sont que deux à le remplir : cela arrive lorsque la figure du divin triomphateur est seulement en buste, au lieu d'être en pied, comme on le voit dans la partie supérieure du diptyque de Rambona. Cette image est de celles qui sont mises en rapport avec le crucifix pour célébrer le côté glorieux du mystère accompli sur la croix; c'est plus souvent la croix elle-même qui est portée en triomphe aussi, ou seule, ou combinée avec le X initial du nom sacré; et avec cette disposition jointe aux proportions données aux deux Anges, il peut sembler que leur ministère soit plus élevé, car il s'agit non plus seulement de porter l'encadrement glorieux, mais de dire du Sauveur exalté par leur moyen et signifié soit par l'image, soit par une sigle, soit par un emblème : Le voilà au plus haut des Cieux [1].



53

Jésus triomphant élevé sur le firmament (IVe siècle).

L'accompagnement des Anges signifie toujours, dans tous les cas, que Notre-Seigneur désormais a établi dans les Cieux le siége de sa puissance,

1. Quelquefois les Anges appartiennent manifestement aux chœurs des Séraphins ou des Chérubins : tels sont ceux qui accompagnent le Christ triomphant sur l'ivoire de Tuotillon, conservé dans l'abbaye de Saint-Gall, publié par M. Forster (*Monuments de sculpture d'Allemagne*, T. I, p. 13), IXe siècle ; leurs six ailes les font reconnaître pour des Séraphins. Ceux qui figurent sur un autre ivoire, publié par Gori (*Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VIII), sont expressément désignés, au moyen d'une inscription, pour un Séraphin et un Chérubin.

qui de là s'étend sur la terre. La même pensée est exprimée, quand on le voit reposer sur les nuages, comme dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Saint-Damien (T. I, pl. IV), ou émerger de leur sein, comme dans celle de Saint-Venance, ou bien encore quand il est assis sur un globe, comme dans celle de Saint-Vital. Elle a été rendue d'une manière plus originale sur les deux sarcophages où, le firmament étant personnifié, il repose sur un voile tendu par ces figures allégoriques.

Ailleurs, Notre-Seigneur est seulement assis sur un trône, posé debout sur une estrade, ou bien l'idée de son élévation est seulement marquée par la place qu'il occupe au faîte du monument. Quel que soit le procédé, il faut toujours quelque chose qui réponde à ces mots : *Christus Rex præsidet altus*, appliqués par Florus, diacre de l'Eglise de Lyon, à des peintures représentant le Christ triomphant.

Parmi les moyens employés pour exprimer l'élévation du Fils de Dieu, on ne saurait oublier la montagne : montagne par la signification, bien qu'il suffise, pour la représenter, d'un faible monticule ; montagne dont découlent les quatre fleuves évangéliques, et qui est une figure de l'Église. Or, nous remarquons, par exemple, dans la mosaïque de Saint-Cosme-et-Saint-Damien, que Notre-Seigneur en personne reposant, comme nous l'avons dit, sur les nuées du Ciel, l'Agneau qui le représente dans la rangée inférieure de la composition, repose sur la montagne (T. I, pl. IV, et ci-dessus, pl. XX), de telle sorte qu'on doit comprendre comment, dans la réalité, il est tout à la fois exalté au plus haut des Cieux et à la portée de ses brebis sur les cimes de son Église. Ailleurs, c'est en personne qu'il s'appuie sur ce monticule sacré ; ailleurs encore la montagne se change en édifice.

De même que Notre-Seigneur est diversement représenté dans un même ensemble de compositions, pour mieux dire tous ses titres, toutes ses prérogatives, l'Église aussi se montre en rapport avec lui sous différents aspects : c'est pour la représenter que les Apôtres, — soit tout le collége apostolique au nombre de douze, soit les deux chefs seulement de la hiérarchie sacrée, saint Pierre et saint Paul, — participent ordinairement et concourent à son triomphe.

Viennent ensuite les patrons particuliers, dans les mosaïques absidiales où leur patronage s'applique à un édifice public, mais non pas sur les autres monuments, où, selon nos idées modernes, il s'étendrait à des personnes privées, sur les sarcophages, par exemple, à ceux qui devaient y être ensevelis : l'esprit de l'antiquité chrétienne ne se serait pas prêté à une particularisation semblable. Comme patrons d'une église, d'une certaine communauté de fidèles, les Saints représentés le

sont encore, jusqu'à certain point, à titre général : cette enceinte et l'assemblée qui pouvait s'y réunir étant l'abrégé et l'image de l'Église entière. Les Saints, d'ailleurs, représentés dans un pareil rôle, se rattachent à l'idée de l'Église triomphante; c'est pourquoi ils portent ordinairement des couronnes. Ces couronnes, ils pourraient les recevoir du Sauveur; mais alors on reviendrait, par rapport à eux et sous une autre forme, à un ordre d'idées plus personnel que ne le comporte ordinairement l'esprit de ces compositions; en les lui offrant, ils témoignent que l'honneur lui en revient, et ils ajoutent un trait de plus à sa propre glorification. Dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, la Sainte titulaire et sainte Praxède sa sœur font un mouvement comme pour déposer leurs couronnes sur la tête de leur divin Maître; plus habituellement, les Saints titulaires tiennent avec respect les couronnes sur les pans de leur manteau, et s'approchent pour les présenter au Fils de Dieu : alors on attribue volontiers aux premiers ministres du Seigneur, — saint Pierre et saint Paul, dans le plus grand nombre des cas, saint Michel et saint Gabriel, dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne,— le soin de les introduire jusqu'à lui ; et les fondateurs des monuments sont traités avec la même distinction que leurs patrons, avec cette différence qu'ils portent, en guise de couronne, l'image de l'édifice qu'ils ont fait construire, et qu'ils ne portent pas le nimbe circulaire de la sainteté consommée dans la gloire, mais tout au plus le nimbe carré, insigne de la dignité dont ils jouissent encore en ce monde [1].

Les saints patrons venant se ranger à la suite de saint Pierre et de saint Paul, le surplus des Apôtres n'y trouvent plus la place qu'ils devraient occuper. On a tout accordé dans la mosaïque de Sainte-Pudentienne, au moyen de l'agencement pittoresque qui l'a fait longtemps juger plus moderne, tandis qu'il est, au contraire, l'indice d'une époque primitive, où la gravité plus rigide de l'art byzantin n'avait pas encore pris le dessus. Alors on s'y est pris autrement, quand on a voulu que les Apôtres, dans la plénitude de leur nombre sacré de douze, vinssent prendre part à cette glorification solennelle. On les a représentés, dans la partie inférieure de la composition, sous figures de brebis; ces douze brebis peuvent, il est vrai, représenter aussi l'universalité du peuple fidèle, figuré par les douze tribus d'Israël ; mais une idée n'exclut pas l'autre.

Nous avons parlé précédemment des deux fidèles, des deux cités, du palmier, du phénix, de la main divine, qui viennent concourir à la glorification du Sauveur, en disant ou ce qu'il en est de lui, ou ce qu'on peut

1. Dans la mosaïque de Sainte-Cécile, à Rome, ce ne sont plus les Apôtres qui présentent les saints patrons, mais sainte Cécile ou sainte Agathe qui présente le fondateur, Pascal II.

attendre de lui. Comment mieux le glorifier, en effet, qu'en rappelant tout ce qui découle de lui pour l'édification de son Église et la sanctification de ses fidèles : ces eaux qui tout à la fois lavent et purifient, et vont porter la fécondité de la doctrine évangélique jusqu'aux extrémités de la terre ; cette loi d'amour et de grâce qui nous est donnée toujours, soit que le livre où elle est contenue demeure dans la main du Sauveur, soit qu'il le dépose dans celle de son vicaire; cette paix qu'il est venu apporter au monde, et qui est désormais scellée du double sceau de son sang et de son éternelle puissance ?

V.

LE CHRIST TRIOMPHANT, AVEC DES CIRCONSTANCES HISTORIQUES.

Entre les compositions consacrées au triomphe du Sauveur, celles qui sont conçues dans un sentiment de plus grande généralité, donnent le ton à toutes les autres : nous avons dû commencer par elles. Si nous reprenons maintenant l'ordre des faits et des écrits sacrés, la Transfiguration se présente la première à nos études, comme ayant prêté ses circonstances à l'expression d'une pensée foncièrement la même. Lorsque, dans la mosaïque de Saint-Apollinaire *in Classe*, à Ravenne, l'auréole renfermant la croix triomphante fut accompagnée de Moïse et d'Elie, et que trois brebis placées au-dessous y vinrent représenter saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, on ne voulait pas seulement rappeler la glorieuse manifestation accomplie sur le Thabor. Dans un ensemble où figure le Saint titulaire, Apollinaire, apôtre de la contrée, au milieu des célestes bocages du paradis, *cœleste nemus paradisi*, selon l'expression de saint Paulin, appliquée à une représentation de ce genre, et où les douze brebis rangées plus bas figurent la masse du troupeau, évidemment la pensée va plus loin : il s'agit de la glorification du christianisme tout entier et de son divin Auteur. Deux cents ans plus tard, dans la mosaïque du VIIIe siècle qui surmonte l'arc triomphal dans l'église des Saints-Nérée-et-Aquilée, à Rome [1], les éléments de la composition furent uniquement empruntés à la Transfiguration ; mais la place prépondérante occupée par cette composition, la comparaison avec les autres sujets qui l'occupent ordinairement, le caractère de fixité qu'y prennent tous les personnages, Notre-Seigneur dans une auréole au milieu, Moïse et Élie à ses côtés, le sentiment de profonde vénération uniformément

1. Ciampini, *Vet. mon.*, t. II, pl. XXXVIII.

exprimé par les trois Apôtres, invitent là encore à considérer le Fils de Dieu comme étant en possession définitive de sa royauté éternelle, après la consommation de toutes les prophéties, et non pas seulement comme faisant apercevoir passagèrement quelques rayons de sa gloire, pour les laisser bientôt après s'obscurcir dans les ombres de sa Passion.

L'idée de triomphe attachée à l'entrée à Jérusalem qui précéda ces moments douloureux, a pu aussi être généralisée jusqu'à un certain point; nous pourrions citer, par exemple, tel ivoire où, dans cette circonstance, l'attitude du Sauveur et celle de son humble monture deviennent si fières, que l'artiste s'est inspiré évidemment des victoires qui ont mis fin à tous les combats. La gravité de l'antiquité chrétienne n'aurait pas admis, cependant, qu'une semblable cavalcade pût figurer au point culminant de l'édifice sacré, où devait apparaître l'image du Christ vainqueur, et, par conséquent, dans les autres monuments conçus par voie d'analogie, on ne lui aurait pas livré la place correspondante. En descendant au moyen âge, ces observations nous amèneraient à la question longtemps controversée de cavaliers placés à la façade des églises; mais elle se rattache plutôt aux représentations empruntées à l'Apocalypse, et, à leur occasion, nous y reviendrons bientôt.

Le Christ triomphant est toujours réputé ressuscité; nous pourrions dire même qu'il n'est jamais représenté dans l'antiquité chrétienne, alors qu'on associe à son image les souvenirs de son sacrifice, qu'il ne soit réputé ressuscité, toutes les fois que la représentation prend le caractère personnel, qu'elle avait rarement à cette époque, lorsqu'elle demeurait dans la pure région des faits. Mais on ne représentait pas Notre-Seigneur dans l'acte de la Résurrection : de plus complètes explications viendront à cet égard, quand ces études porteront sur les mystères eux-mêmes ; il suffit ici de faire observer qu'aux époques où nous sommes, dans la pensée de la glorification personnelle, l'Ascension était réputée le complément indispensable de la Résurrection ; c'est pourquoi ces deux mystères ont pu être fondus dans une même composition : on verra comment.

Il en résulte qu'on ne verra pas alors le Christ triomphant représenté avec des circonstances empruntées à sa Résurrection ; on ne le verra pas, et l'on verra cependant quelque chose qui en approche de bien près : la croix triomphante qui tient la place de Notre-Seigneur et le représente comme signe, étant associée, sur tout un groupe de sarcophages, soit aux gardiens du Saint-Sépulcre (pl. v, xv), soit à l'apparition du Sauveur aux Saintes Femmes. Il n'en est pas moins vrai que si, au lieu de la croix, on voyait, dans les mêmes circonstances, une de ces images de Notre-Seigneur en personne, où il est évident qu'il n'est pas mis en scène pour

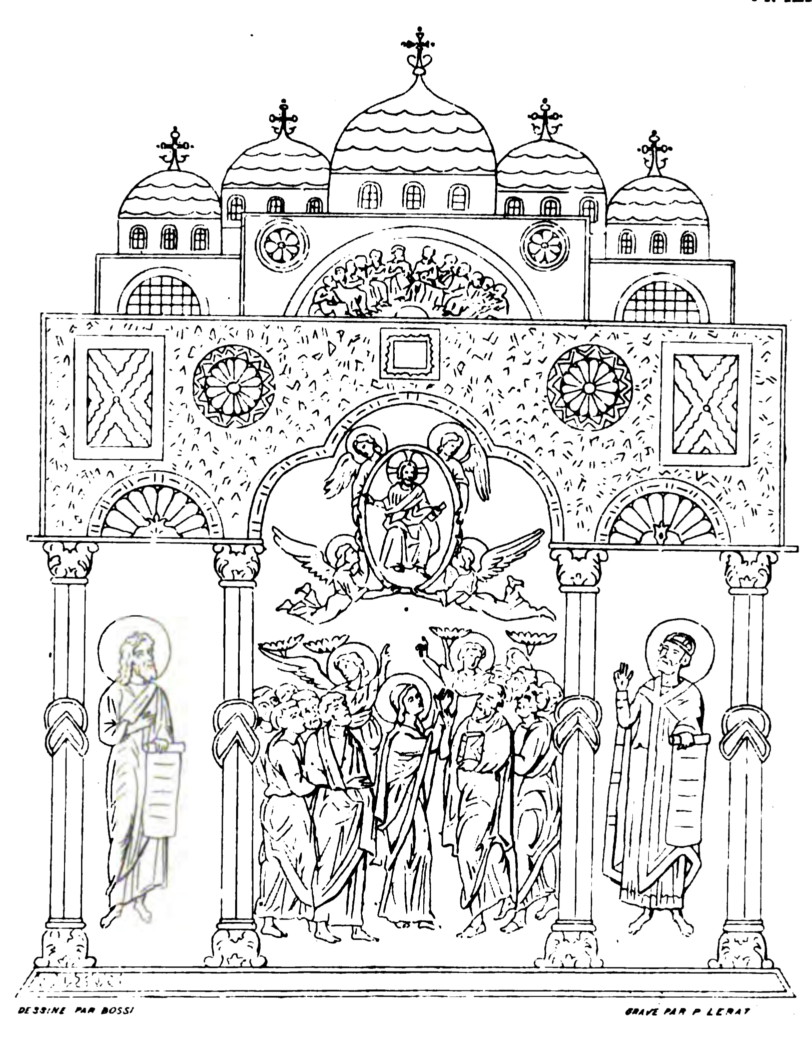
agir sous nos yeux, mais qu'il s'adresse directement à nous-même et à tous, on devrait dire que non-seulement il nous apparaît en tant que ressuscité, mais encore en tant que monté au ciel.

C'est ainsi que la croix au-dessus du Saint-Sépulcre ne l'abrite pas seulement comme si elle était relevée sur le Calvaire pour célébrer la céleste Victime qui y fut attachée, désormais dégagée pour toujours des liens de la mort; mais elle dit que, devenue la bannière de l'empire, elle resplendira dans le ciel comme un signe bien plus glorieux encore, au jour du jugement.

Dans les plus anciennes représentations de l'Ascension, le Christ ne monte pas au ciel : il y est monté, il y règne, il y commande, il y bénit; il pourrait donc être détaché du reste de la composition, et constituer une image du Christ triomphant, considérée au point de vue de la plus grande généralité; ou plutôt, la composition tout entière se prête à ce point de vue. Quels en sont effectivement les éléments ordinaires? Les Anges qui font cortége au souverain triomphateur; la sainte Vierge et les Apôtres, qui représentent son Église. Il est sans exemple, dans l'antiquité ecclésiastique, qu'on ait appelé à y figurer un groupe de personnages quelconques, destiné à rappeler la foule des autres disciples; et quant à Marie, l'attitude tout archaïque d'Orante, qu'elle y prend invariablement au-dessous du Sauveur glorifié et au centre du groupe apostolique, semble faite pour exprimer sa perpétuelle intercession, bien mieux qu'aucune des impressions qu'elle put manifester lorsque son divin Fils la laissa sur la terre. Ne dit-elle pas, au contraire, comment, par la prière qui monte incessamment au ciel, on ne se sépare pas de lui; comment entre lui et son Eglise la communication n'est jamais interrompue? Elle l'est d'autant moins que son trône et les voies par lesquelles l'accès nous en est ménagé, sont désormais hors de toutes les atteintes d'ici-bas; qu'il est assez haut pour exprimer l'universalité de sa toute-puissance, assez près de nous pour dire qu'il se tient toujours attentif à nos supplications. toujours à portée de nous gouverner et de nous entendre.

La miniature que nous publions (pl. XXI), placée au frontispice d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, fera mieux comprendre notre pensée. Contre l'ordinaire de ces sortes de compositions, la sainte Vierge s'y montre de profil; mais aussi les figures des Apôtres, répétées au sommet de l'édifice où se passe la scène, expriment mieux la pensée de glorification permanente pour le Sauveur, qui prime, dans la circonstance, toute intention de représenter spécialement le mystère de son Ascension.

On verra cependant, lorsque le moment sera venu de traiter spécialement de ce mystère, que, jusqu'au XIII[e] siècle, les éléments les plus persistants de sa représentation ont été ces deux figures du Fils et de la Mère établies en de semblables rapports, et que tous les autres personnages étant



DESSINÉ PAR BOSSI GRAVÉ PAR P. LERAT

L'ASCENSION FRONTISPICE D'UN MANUSCRIT

Vatican XII.e Siècle.

IMP. BEILLET QUAI DE LA TOURNELLE 39

éliminés, elles sont quelquefois demeurées seules pour dire ce qu'il fallait dire.

Nous annonçons dès à présent que cette étude comparative devra amener à reconnaître que la peinture de la basilique primitive de Saint-Clément à Rome, donnée depuis sa découverte comme représentant l'Assomption, représente plutôt l'Ascension. Les critiques éminents qui ont adopté une autre opinion souscriront, nous en sommes persuadé, à la nôtre, s'ils veulent bien prêter une attention spéciale à l'ensemble des faits qui la motivent[1].

Il serait prématuré d'entrer maintenant plus avant dans cette question : et nous nous contentons de faire remarquer qu'on a emprunté à la représentation du mystère particulier de l'Ascension ainsi traité, des éléments parfaitement appropriés à l'idée d'une glorification à titre général pour le divin Sauveur : tels sont la Vierge en Orante, et les deux Anges placés, la première au-dessous, les deux autres à droite et à gauche du buste de Notre-Seigneur émergeant des nuées, dans la mosaïque de Saint-Venance (T. I, pl. VII). Saint Pierre ensuite et même saint Paul, placés aux côtés de Marie, vu l'esprit de concentration admis alors dans l'iconographie chrétienne, pourraient représenter le Collége apostolique ; mais les autres saints personnages qui les suivent au nombre de quatorze, six sur la voûte absidiale, huit accostés à l'arc triomphal, sur le mur de face, composent une cour céleste, bien plutôt qu'ils ne se rapportent au gouvernement de l'Église en ce monde.

On peut voir encore un souvenir de l'Ascension dans la mosaïque du *Triclinium* de Léon III, ou du moins on y verra une réminiscence de la scène qui la précéda, lorsque Notre-Seigneur adressa aux Apôtres ces paroles rapportées par saint Matthieu : *Euntes ergo, docete omnes gentes*, etc., inscrites précisément au-dessous de la composition. On remarque, en effet, que, conformément à ce texte d'un verset précédent du même Évangile : *Undecim autem discipuli abierunt in Galilæam, in montem ubi constituerat illis Jesus*[2], on n'y voit que onze Apôtres, et saint Pierre mettant immédiatement à exécution cette parole : *Euntes*, a déjà fait un mouvement pour partir. Quant à Notre-Seigneur, ces dernières paroles : *Et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem sæculi*, par les-

1. Nous reproduirons, dans notre T. IV, cette peinture curieuse qui déjà a été publiée par Mozzoni (*Tavole della storia della Chiesa*, IXe siècle, p. 108). La sainte Vierge s'y trouve surhaussée de toute sa hauteur au-dessus des Apôtres, par l'effet d'une disposition accidentelle, d'où est venue la méprise. Mozzoni cependant convient que les avis sont partagés entre l'Assomption et l'Ascension. (Note 9.)

2. Matth., XXVIII, 16.

Mais de la première, et c'est là ce qui lui donne le plus d'importance à notre point de vue actuel, viennent l'A et l'Ω, si usités pour accompagner et caractériser nos images ; saint Jean ne dit pas qu'ils aient paru inscrits à côté du Sauveur, mais il lui entend prononcer ces mots : *Ego sum Alpha et Omega, principium et finis: qui est, et qui erat, et qui venturus est, omnipotens :* « Je suis *l'Alpha et l'Omega*, le commencement et la fin, celui qui est, qui était, et qui doit venir, le Tout-Puissant ». Pour transporter de pareilles pensées dans l'iconographie, il fallait se servir de ces sigles ; leur magnifique signification est ainsi déterminée, et l'on peut dire qu'elle s'étend à toutes les images du Christ triomphant : observation qui doit de plus en plus en faire ressortir la valeur.

La description de la seconde vision commence avec le chapitre IV du livre sacré. Saint Jean voit une porte ouverte dans le ciel, il y est transporté en esprit, et il y voit un trône, et sur ce trône quelqu'un d'assis : *Sedes posita erat in cœlo, et supra sedem sedens;* par respect, il ne le nomme pas, mais on comprend que c'est Dieu le Père ; il ne dit pas nòn plus, comme nous l'avons fait remarquer précédemment, qu'il lui voit des formes, il ne parle que de couleurs comparées à des pierreries de l'éclat le plus prodigieux. C'est autour de lui que brillent les sept lampes, que sont assis les vingt-quatre vieillards, que se rangent les quatre animaux. L'Agneau représentant le Fils ne paraît qu'au chapitre suivant, avec le livre qu'il est appelé à ouvrir. On se le représente au-devant du trône, couché d'abord, entouré lui-même des sept lampes, des vingt-quatre vieillards, des quatre animaux ; quant à ses sept cornes et à ses sept yeux, ce sont de ces images rapides, impossibles à fixer d'une manière convenable par les procédés de l'iconographie. Nous nous attachons seulement à ce qui a pu être représenté, et seulement ici à ce qui a été mis en œuvre dans nos compositions ou dans des compositions subordonnées : tel est l'Agneau, représenté dans des termes plus ou moins commémoratifs de son immolation ; tels sont les vingt-quatre vieillards, les quatres animaux. L'Agneau, bien que, à demi-couché sur le trône ou sur l'autel, il puisse rappeler ces mots du texte sacré : *tanquam occisum*[1], revient au cycle du Christ triomphant, tout aussi bien que debout sur la montagne, en raison même des idées de solution victorieuse, fortement exprimées par la totalité de son rôle dans le livre prophétique ; et nous voyons que ces deux aspects

qui sunt septem spiritus Dei (ch. IV, 5), tandis que les candélabres sont les sept églises : *et candelabra septem, septem ecclesiæ sunt* (cap. I, 20). Dans les représentations iconographiques, ces différentes images ont pu cependant se confondre, par la raison qu'on a voulu tirer de l'Apocalypse des moyens de glorification, plutôt qu'en représenter les visions à la lettre.

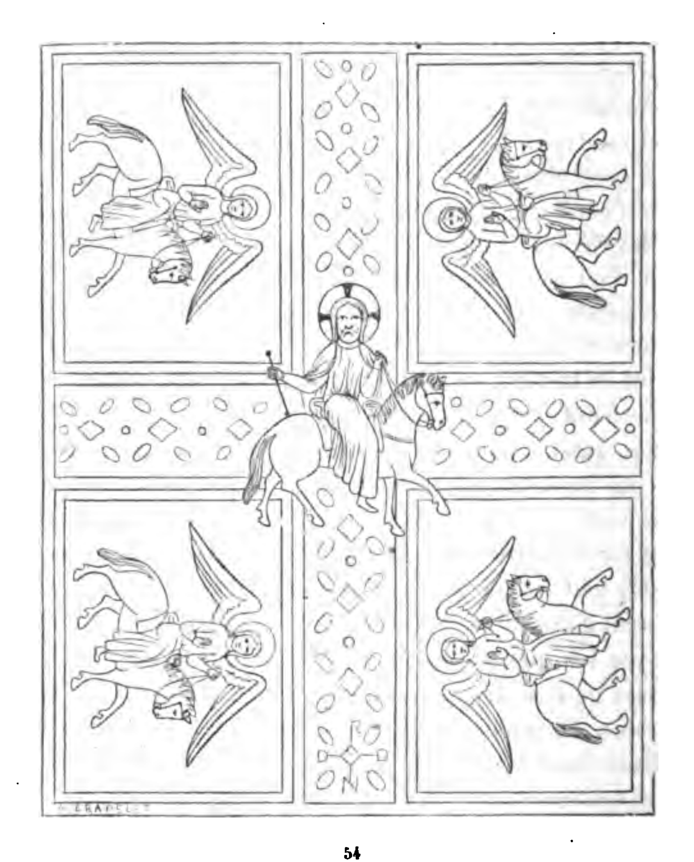
1. Apocal., V, 6.

ont été rendus tout à la fois, en différentes parties d'un même ensemble de composition, comme se rapportant également à l'image principale du Sauveur dans la gloire. Dans les mosaïques de Saint-Cosme-et-Saint-Damien (T. I, pl. IV) et de Sainte-Praxède à Rome, par exemple, au sommet de l'arc triomphal, l'Agneau se trouve, par le fait de cette position et de son entourage d'anges, de candélabres, d'animaux symboliques et des vingt-quatre vieillards, plus exalté encore que là où, placé sur la montagne, mais dans la partie inférieure de la mosaïque absidiale, il est plus dans le sentiment du soin qu'il prend de nous ici-bas.

Son entourage tout céleste est lui-même, on le voit, emprunté à la vision de l'Apocalypse. L'objet de la représentation n'est cependant pas de rendre, à proprement parler, cette vision : car, alors, on verrait figurer au-dessus de l'autel le trône divin. On s'est véritablement contenté de lui emprunter des éléments propres à la glorification du Fils de Dieu. Cela est si vrai qu'au lieu de le représenter sous cette figure d'Agneau, la seule dans la circonstance qui soit conforme littéralement au texte, on le fait ailleurs figurer en personne, à la même place, avec le même entourage apocalyptique en tout ou en partie : telles sont les mosaïques de l'arc triomphal à Saint-Paul-hors-les-Murs, et dans la basilique de Sainte-Cécile, aussi à Rome. A Saint-Paul, le buste du Sauveur apparaît dans une auréole circulaire et irisée ; à Sainte-Cécile, pour être enfant, et assis sur les genoux de Marie, il n'en est pas moins glorieux. Les vingt-quatre vieillards qui figurent sur ces deux monuments avec une similitude tout archaïque, nonobstant les quatre ou cinq cents ans qui les séparent d'exécution, ont été aussi, on le sait, fort employés chez nous au moyen âge, quoique sous des formes très-différentes, pour accompagner l'image de Jésus triomphant, sculptée au sommet des porches de nos cathédrales. Les quatre animaux qui accompagnent latéralement le Sauveur à Saint-Paul, ne se voient pas dans la mosaïque de Sainte-Cécile, dont tout le couronnement est rempli par deux anges et une série de vierges qui, sortant des deux côtés, viennent offrir leurs couronnes au divin Enfant : cet Enfant étant aussi le chaste Époux des vierges, et son trône étant le sein de la Vierge des vierges. Mais il est inutile de rappeler leur emploi, devenu pour ainsi dire universel, pour entourer, comme symboles des quatre Évangélistes, toutes les images de Notre-Seigneur, sous quelques couleurs qu'elles puissent être représentées.

Dans la troisième vision de l'Apocalypse, le Fils de Dieu est dépeint dans son triomphe sous les formes les plus belliqueuses. Monté sur un cheval blanc, la tête ceinte d'une multitude de diadèmes, il juge et combat, armé de ce glaive qui sort de sa bouche et tranche de toutes parts : alors, il frappe les nations, il les gouverne sous un sceptre de fer, et le nom qu'il porte

écrit sur ses vêtements, est celui du Roi des rois, du Seigneur des seigneurs; il est suivi de l'armée céleste des anges, montés comme lui sur des chevaux blancs. Qu'on ait essayé de représenter ces magnifiques images, ce n'est pas douteux. Parmi les fresques du XIIe siècle qui revêtent la crypte de la cathédrale à Auxerre, on remarque sur la voûte une grande croix gemmée qui la coupe tout entière, et au centre de laquelle le Christ appa-



54

Christ triomphant à cheval. (Fresque d'Auxerre.)

rait monté sur un cheval blanc, et un sceptre à la main; on le reconnaît sans incertitude à son nimbe crucifère. Dans les cantons de la croix, il est accompagné de quatre anges aux ailes éployées, et aussi montés sur quatre chevaux blancs [1]. Autant, il est vrai, il y a de mouvement dans la

1. *Et exercitus qui sunt in cœlo, sequebantur eum in equis albis, vestiti byssino albo et mundo* (Apocal., XIX, 13).

description de saint Jean, autant cette peinture est d'un caractère paisible. Mais il est entendu que le mouvement même du style prophétique, où chaque expression fait image, où chaque image porte un changement d'aspect, est, en peinture, impossible à rendre littéralement. Le glaive qui sort de la bouche du triomphateur, de ce triomphateur dont personne que lui-même ne saurait dire le vrai nom, mais qui s'appelle le *Véridique* et le *Fidèle*, et aussi le *Verbe de Dieu*[1], c'est le glaive de la parole, cette parole acérée, qui fait tout ce qu'elle dit, qui pénètre tout ce qu'elle atteint, qui rend certain tout ce qu'elle affirme; principe de vie, elle n'abat chez ceux qui l'écoutent que l'erreur et les mauvais penchants; et c'est sous le poids même de l'erreur et du vice, ainsi terrassés et confondus, que succombent et reçoivent la mort ceux qui lui résistent et leur demeurent attachés. Pour résumer tout cet ensemble d'idées en peinture et en sculpture, le glaive sortant de la bouche est un hiéroglyphe de peu d'effet : ce qu'il faut surtout, c'est, dans la figure du Sauveur, une majesté pleine de calme, qui n'exclue ni la plus parfaite douceur, ni la plus grande sévérité; et, si nous ne nous trompons, c'est, avec une valeur d'exécution assurément très-modeste, l'idée qui domine dans la fresque d'Auxerre.

Le motif que nous avons de nous arrêter à cette peinture, au delà, ce semble, de son importance, c'est l'incertitude de la signification des cavaliers posés au frontispice de beaucoup de nos églises romanes, principalement dans notre Poitou[2]. Ces cavaliers, la plupart très-mutilés, sont revêtus des insignes de la puissance féodale; quelquefois ils portent un faucon sur le poing, à Parthenay-le-Vieux, par exemple, et ils foulent aux pieds de leur cheval un ennemi vaincu, ordinairement nu et de petite dimension : expressions symboliques d'un état d'humiliation et d'infériorité. Représentent-ils Constantin, le libérateur de l'Église, Charlemagne, son puissant défenseur, ou plus spécialement le fondateur du monument? Faut-il y reconnaître saint Martin, saint Georges, ou le cavalier du livre des Machabées, qui, terrassant Héliodore, serait posé là comme une menace contre les profanateurs de la maison de Dieu? Toutes ces idées ont été soutenues : aucune n'a été justifiée, du moins quant aux époques dont

1. *Vocabatur fidelis et verax* (Apocal., XIX, 11), *et vocatur nomen ejus : Verbum Dei* (XIX, 13).

2. On cite en Poitou, comme offrant cette particularité, les églises de Civray, de Saint-Hilaire à Melle, d'Airvault, de Parthenay, de Benet, de Foussais, de Notre-Dame de Poitiers; en Saintonge, les églises d'Aunay, de Maugé, de Surgères; ailleurs, Saint-Étienne de Caen, un chapiteau de la cathédrale d'Autun.

il s'agit, et surtout à la généralité des cas. Admettant que la petite figure foulée aux pieds du cheval est une personnification des puissances ennemies, le monde, le démon, le vice, l'erreur, le péché, il n'y a guère désormais d'alternative possible, sauf les exceptions, qu'entre deux interprétations fort rapprochées l'une de l'autre : ce cavalier représenterait le triomphe de l'Eglise, ou dans la personne du Fils de Dieu, ou au moyen d'un symbole de sa puissance. Ce qui semblerait donner raison à cette seconde alternative, c'est qu'aucun des cavaliers dont il s'agit n'a conservé de nimbe. L'omission du nimbe crucifère, et même de toute espèce de nimbe sur des têtes du Christ, n'est sans exemple à aucune époque; mais elle était rare alors plus que jamais, et si ces statues avaient été, seulement pour la plupart, revêtues de cet insigne, il serait difficile d'admettre, si mutilées qu'elles soient, qu'aucune d'elles n'en ait conservé de traces, sur le massif de la pierre dont ces têtes étaient détachées. Ces cavaliers ont été placés quelquefois en regard de Samson ou de David terrassant un lion, image de force, complétant une image de puissance, applicable elle-même au Fils de Dieu et à l'Eglise, sans aller jusqu'à les personnifier. Mais la corrélation est si grande entre des figures ainsi employées comme qualificatifs, et une personnification proprement dite, que facilement nous croirions que l'on a été quelquefois, dans l'emploi du cavalier, jusqu'à lui faire représenter Notre-Seigneur en personne: cette supposition est vraisemblable, surtout lorsque le cavalier occupe le tympan principal d'une façade d'église, comme à Saint-Hilaire de Melle, et l'on rentrerait alors parfaitement dans les termes du chapitre XIX de l'Apocalypse.

VII.

LE CHRIST TRIOMPHANT EN DES CONDITIONS VARIÉES.

La figure du Christ triomphant peut aussi se rapporter à son triomphe final, et il n'y a qu'un pas — un pas comme Dieu les fait — de l'Ascension au grand jour du Jugement. L'Esprit-Saint même a pris soin de nous en instruire: il y aura une grande ressemblance entre ces deux événements : *Qui assumptus est a vobis in cœlum, sic veniet* (Act. Ap. I, 11). L'allusion au Jugement en représentant le Christ triomphant, est selon l'esprit du moyen âge plus qu'elle n'appartient à l'antiquité primitive; mais, cette observation admise, il faut reconnaître qu'il y a une filiation directe entre les Christs des anciennes voûtes absidiales, et la faveur qui fut accordée

plusieurs siècles après, au Jugement, surtout lorsqu'on se plut à le représenter à la façade des églises.

Quelquefois, soit dans cette situation, soit en des occasions moins solennelles, le partage des bons et des méchants est réduit à des indications si accessoires, que Notre-Seigneur triomphe et règne plus qu'il ne juge. Lorsque les représentations reviennent, avec plus de développement, au grand acte final auquel doivent aboutir toutes les choses de ce monde, leur étude doit être réservée pour trouver place avec celle des autres mystères; nous devions cependant les mentionner ici, à raison de leur double caractère. A l'idée de jugement final s'associe celle d'avénement : sous l'impression qui en résulte, Notre-Seigneur est moins souvent représenté avec le geste de la bénédiction, et il apparaît plus ordinairement étendant les deux bras, comme pour dire : Me voilà (T. I, pl. VIII). Tel il se voit au milieu des douze Apôtres, dans le tympan de l'église de Vezelay [1], monument du XIIe siècle.

Le rapport est plus sensible à un autre point de vue, avec l'idée du Jugement, dans les compositions où le Christ triomphant est accompagné de l'Eglise et de la Synagogue personnifiées; ce n'est pas que cette association paraisse dérivée des représentations du Jugement dernier, ce serait plutôt le contraire, car elles les priment dans l'ordre du temps. Mais ce qu'il importe surtout de remarquer, c'est la propagation sous différentes formes de l'idée de partage entre le bien et le mal, entre les hommes et les choses appelés à la droite, et les hommes et les choses rejetés à la gauche, idée qui entrait beaucoup moins dans l'esprit de l'iconographie chrétienne primitive, lorsqu'au lieu d'opposer l'Église et la Synagogue comme ainsi séparées à jamais, on représentait au contraire Jérusalem et Bethléem, les deux cités des Juifs et des Gentils, concourant à former l'unique Église de Jésus-Christ.

L'opposition de l'Église et de la Synagogue a été aussi usitée au moins, sinon encore plus, dans les scènes de Crucifiement, conçues d'une manière symbolique, que dans les compositions qui se rattachent aux images du Christ triomphant; c'est que l'emploi de ces figures se rapporte à une idée absolument commune à ces deux sortes d'images, et d'autant plus que, dans les premiers crucifix eux-mêmes, on se proposait de célébrer le triomphe du Sauveur à un autre point de vue : point de vue qui ten-

1 De Caumont, *Abécédaire d'Arch.*, p. 194. A mesure que l'on s'éloigne de la première antiquité, on trouve généralement plus d'exceptions à la disposition des deux mains : la droite levée et la gauche tenant le livre; le livre passe quelquefois dans la main droite (Ivoire de Tuotillon, IXe siècle; Forster, *Mon. de sculpt.*, T. I, p. 13; Manuscrit de Saint-Sever, XIIe siècle, Bibl. nat.; Didron, *Hist. de Dieu*, p. 113).

dait à prévaloir, lorsque les figures allégoriques de l'Église et de la Synagogue prirent du crédit.

De même beaucoup d'autres personnages trouvent aussi bien leur place autour de Jésus dans la gloire, qu'autour de Jésus sur la Croix. C'est pourquoi il y a une grande analogie de composition entre la série d'ivoires publiée par le P. Cahier, dans les *Mélanges d'Archéologie*, où le Sauveur est dans ce dernier cas, et l'ivoire de Tuotillon, publié par M. Forster [1], où il trône au milieu d'une glorieuse auréole. Sur les uns et les autres on voit également, outre l'Église et la Synagogue, le soleil et la lune, la terre et la mer personnifiées, les quatre Évangélistes, et l'on aurait pu aller encore beaucoup plus loin dans la voie des similitudes. sans cesser d'approprier parfaitement aux images principales tous les personnages accessoires.

L'ivoire de Tuotillon est du IXe siècle; Notre-Seigneur y conserve le type imberbe de l'éternelle jeunesse. Il en est de même dans la composition brodée sur le devant de la dalmatique impériale de Saint-Pierre du Vatican; elle serait aussi du IXe siècle, s'il était vrai qu'elle dût remonter au pape Léon III; faudrait-il au contraire en faire descendre l'exécution jusqu'au XIIe et même au XIIIe siècle, comme l'a pensé M. Didron ? Nous ne saurions baser un jugement sur les seules données iconographiques pour fixer l'âge du monument, vu la persistance des types dans les écoles byzantines auxquelles il est dû probablement. Dans tous les cas, cette riche broderie, l'objet le plus précieux qui ait paru à l'Exposition faite à Rome, à l'occasion du Concile, en 1870, revient à notre sujet du Christ triomphant, auquel nous la comparons en des termes qui ne sont pas sans analogie avec l'ivoire. Ces paroles : « Venez, les bénis de mon Père, posséder le royaume qui vous « est préparé depuis la création du monde », écrites en grec sur le livre tenu ouvert par le Sauveur, invitent aussi à la comparer aux compositions où il apparaît plus absolument comme juge. Ici il n'est pas juge, il est rémunérateur ; aucun coupable n'apparaît devant lui pour être condamné ; mais seuls, les élus sont déjà en possession de leur récompense, et rangés par groupes en demi-cercle dans la partie inférieure d'une zone constellée qui lui sert d'auréole, et dont le demi-cercle supérieur est rempli par les Anges, mais de telle sorte qu'au sommet de cette zone, une place soit réservée pour la Croix et les autres instruments de la Passion, glorifiés et accompagnés du soleil et de la lune. Plus immédiatement autour de Jésus, et débordant les contours du cercle intérieur qui lui est réservé, s'avancent la sainte Vierge et saint Jean-

1. *Monum. de la sculpt en All.*, T. I, p. 13.

Baptiste, à sa droite et à sa gauche, et les quatre animaux évangéliques au-dessus et au-dessous de chacun d'eux. Notre-Seigneur lui-même est assis sur l'arc-en-ciel, les pieds posés sur des roues ailées et ocellées qui représentent les trônes angéliques, la main droite levée, d'un geste qui proclame une chose comme étant faite, et qui ne peut se confondre avec celui de la bénédiction, de l'autorité ou du discours; ces paroles écrites en grec à côté de sa tête : « Jésus-Christ, la Résurrection et la vie », achèvent de donner le sens de ce magnifique ensemble : c'est là le règne du Christ au sein de la béatitude éternelle. Le sein d'Abraham et le bon larron, représentés dans les angles inférieurs laissés libres, en dehors de la zone constellée, sur un sol chargé de fleurs et d'arbustes verdoyants, viennent encore affirmer avec plus d'insistance que nous sommes en paradis. D'Agincourt a publié un retable à volets orné de peintures grecques du XIII[e] siècle, dont le panneau central [1] offre une composition identique, quant à la substance, avec celle de la dalmatique impériale; mais les sujets représentés ensuite sur les deux monuments, quoique de part et d'autre en rapport avec cette composition principale, ne sont plus du tout les mêmes. Sur le dos de la dalmatique, la Transfiguration montre le triomphe de Notre-Seigneur sous une autre face. La communion donnée par lui à ses Apôtres, tour à tour sous les espèces du pain et sous les espèces du vin, dans deux représentations réparties sur les deux épaulières, nous paraît être corrélative à ces paroles : « Je suis la Résurrection et la vie », et vouloir dire que c'est par la réception de son corps et de son sang, qu'il communique en effet à ses fidèles la résurrection et la vie.

Quand on est arrivé au moyen âge, au lieu de voir le Christ triomphant représenté pour lui-même, et tout le reste de la composition principalement à cause de lui, on s'aperçoit que, dans beaucoup de cas, l'idée-mère est tout autre. Avant de mieux nous expliquer par des exemples précis, nous nous arrêterons encore à certaines images où Notre-Seigneur triomphe pour son compte personnel, mais en des conditions différentes. et moins pacifiques que dans les compositions absidiales demeurées le type de toutes celles que nous leur avons comparées jusqu'ici. Dans ces compositions, il n'a plus d'ennemis : ils sont tellement vaincus, qu'aucun d'eux ne saurait plus paraître en sa présence. Quand les idées de jugement, de partage et de réprobation, viennent à s'exprimer, les puissances adverses se montrent, mais le combat est fini; quand le Sauveur foule au pied l'aspic et le basilic [2], on peut dire que le combat dure encore, bien que

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCI, fig. 3, 12. Voir dans les *Ann. arch.*, T. I, p. 152, la composition principale de la dalmatique impériale.

2. *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem* (Ps. XC, 13).

l'on en voie l'issue. Cet état de lutte victorieuse, mais enfin de lutte, n'eût pas paru convenable pour la solennelle majesté des frontispices principaux; mais sur des monuments de moindre importance, comme étaient les ivoires sculptés, on voit que, dès l'antiquité chrétienne, le texte du psaume xc avait servi de thème aux artistes. Sur une couverture d'évangéliaire moulée par la Société d'Arundel (n° 26), où la figure imberbe est un indice d'antiquité ou d'influence antique, le Christ foule aux pieds d'un air décidé, d'un pas ferme et vigoureux, le lion et le dragon,



55

Christ foulant aux pieds le lion et le dragon. (Ivoire du Vatican.)

l'aspic ou le basilic. On les voit également sous ses pieds ou près d'y passer à leur tour, sur un autre ivoire de même catégorie ou d'une époque probablement encore antérieure, qui appartient à la Bibliothèque



GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

CHRIST GLORIFIÉ PAR LES ANGES

*Sculpture Italienne du XV S^cle^*

IMP. BEILLET Q. DE LA [illegible]

du Vatican [1]; il y met moins d'action, mais l'exaltation de la victoire s'y fait non moins sentir. Au XIIIe siècle, le lion et le dragon se retrouvent au portail de la cathédrale d'Amiens, sous une statue représentant Notre-Seigneur dans un sentiment d'ailleurs plus placide, sinon plus pacifique [2].

Sur l'ivoire du Vatican, le Christ est accompagné de deux anges, saint Michel et saint Gabriel, sans aucun doute, placés sous deux arcades latérales. Nous publions (pl. XXII) [3] la partie centrale d'un bas-relief italien de la fin du XVe siècle, où Notre-Seigneur est glorifié par les légions sans nombre des chœurs angéliques. Saint Michel est à leur tête, car il n'y a que ce prince des milices célestes que l'on ait pu représenter les dominant toutes de ses larges ailes, et rendant à lui seul au divin triomphateur un témoignage si solennel. L'auréole même qui entoure plus immédiatement le Sauveur est formée de chérubins. Est-il réputé sortir du tombeau ? sa nudité presque complète donnerait lieu de le supposer; on pourrait croire aussi qu'il monte au Ciel; mais alors même qu'on aurait eu intention de rapporter son triomphe aux circonstances de fait de l'un ou de l'autre de ces deux mystères, ou peut-être à l'un et à l'autre tout ensemble, le caractère général d'ovation perpétuelle, au milieu de ces splendeurs vivantes, n'en ressortirait pas moins comme le caractère principal de la composition.

VIII.

LE CHRIST TRIOMPHANT REPRÉSENTÉ AVEC D'AUTRES BUTS QUE SA GLORIFICATION PROPRE.

L'honneur principal rendu à Notre-Seigneur dans les représentations précédentes n'exclut pas l'intention d'honorer les personnages qui l'approchent comme membres de la cour céleste : nous allons maintenant rencontrer d'autres compositions où, le Christ étant également dans la gloire, on s'est proposé principalement de mettre en relief les honneurs accordés à ceux qui sont appelés auprès de lui.

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. IV. Nous reproduisons la vignette qu'en a donnée M. Didron (*Hist. de Dieu*).
2. Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 101.
3. Cette planche a été gravée d'après une photographie rapportée de Pise.

Ainsi voilà qu'au IXe siècle, les dons particuliers des clefs et du livre faits à saint Pierre et à saint Paul, entendus de leurs qualités et mérites personnels, priment l'idée des prérogatives générales de l'Église représentées en leur personne. Quelquefois cependant la nuance est difficile à établir, lorsque la composition renferme des symboles applicables à la généralité du règne de Dieu et du triomphe de l'Église, comme sur la couverture en ivoire du psautier de Charles le Chauve, au Louvre, où, au milieu des deux Apôtres, apparaît la figure allégorique du monde renouvelé. La nuance, au contraire, s'accuse sur un ton prononcé de particularité, dans la mosaïque secondaire du *Triclinium* de Léon III, lorsque Notre-Seigneur, du haut de son trône, délivre les clefs soit à saint Sylvestre, comme on l'a cru, soit même à saint Pierre, comme nous sommes plus porté à le croire, et à Constantin la bannière de l'empire chrétien. Là ce n'est pas l'intention d'honorer les personnes qui pourrait dominer, mais l'idée particulière du gouvernement du monde par le partage et l'accord des deux puissances, l'une et l'autre déléguées de Dieu, quoiqu'en des conditions diverses.

L'idée se particularise dans une direction toute personnelle, lorsque le Christ triomphant est mis en scène pour couronner des princes, comme l'impératrice Eudoxie et l'empereur Romain Diogène, son époux, sur le bel ivoire de Besançon, maintenant au musée du Louvre [1]; Jean II Comnène et son fils Alexis, dans une miniature de la Bibliothèque du Vatican [2]; Othon III et l'impératrice Théophanie, sur un ivoire du musée de Cluny; Guillaume Ier, roi de Sicile, sur le trône de la cathédrale, à Montréal [3]. Alors, si le Christ est représenté dans la gloire, avec les Trônes, les Chérubins sous ses pieds, comme dans une autre miniature publiée par Gori [4]; si la Justice et la Charité sont ses conseillères, comme dans la miniature du couronnement de Jean et Alexis Comnène, les honneurs qui lui sont adressés sont destinés à rejaillir sur ceux que l'on a voulu ainsi donner comme les délégués directs de son autorité souveraine, et il se pourrait facilement qu'à considérer l'intention, le culte des grandeurs humaines ait eu plus de part que la piété dans ces monuments. Les princes qui ont voulu dire sans équivoque, dans un sentiment de piété, qu'ils tenaient leur couronne du Roi des rois, et témoigner que leur règne devait être le sien, s'y sont pris d'une autre manière : ainsi Othon le Grand s'est fait repré-

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. I; Chifles, *De linteis sepulcralibus*; *Annales archéologiques*.
2. D'Agincourt, *Peint.*, pl. LIX, fig. 1.
3. Serradifalco, *Duomo di Monreale*, pl. XI.
4. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 16.

senter à genoux, avec sa femme et son fils, au pied du trône où règne le Christ triomphant[1]; sur le devant d'autel de la cathédrale de Bâle; saint Henri et sainte Cunégonde n'ont voulu apparaître que plus profondément prosternés encore et dans les proportions de taille les plus humbles. aux pieds de leur Seigneur et Maître. Plus d'un siècle après, deux princes bien éloignés de leur sainteté, mais vivant sous l'empire des mêmes idées, bien plus conformes à l'esprit chrétien, qui faisaient l'une des supériorités de l'Occident sur l'Orient, Henri II d'Angleterre et Aliénor d'Aquitaine, se faisaient représenter de même dans la situation la plus humble, au bas du grand vitrail de la cathédrale de Poitiers, soutenant la tiare sous la tête de saint Pierre crucifié la tête en bas; au-dessus, leur Maître commun est aussi sur la croix, mais le Christ triomphant de l'Ascension domine la composition tout entière.

L'ordre des idées suivi quant aux représentations du Christ triomphant, est à peu de chose près, nous avons pu nous en convaincre, l'ordre même du temps. On a commencé par faire de la gloire du Fils de Dieu le sujet direct et principal d'un grand nombre de compositions; on s'est ensuite servi de l'image glorieuse du Sauveur, comme d'un élément de composition où Notre-Seigneur, bien que toujours appelé à jouer le premier rôle, à raison de sa supériorité divine, n'était pas toujours entré le premier en ligne de compte dans les intentions des artistes, ou de ceux qui avaient eu la direction de leurs œuvres. A mesure qu'on approche des temps modernes, ces images, quels que soient les termes de leur représentation, deviennent de plus en plus rares, et on arrive à ne connaître plus guère d'autres manières d'exalter le divin Sauveur que la représentation directe des mystères glorieux de la Résurrection, de l'Ascension et du Jugement dernier, de plus en plus ramenés du point de vue des idées à celui des faits. Hors de là, le Crucifix prime l'image du Christ triomphant, ou, si Notre-Seigneur est représenté, abstraction faite de tout événement historique, c'est plutôt dans le sentiment mystique de son amour que dans le caractère fortement compris de sa gloire. On va plus loin : dans sa gloire même, on lui laisse quelque chose du dépouillement auquel il s'était assujetti dans ses souffrances. Prenons, par exemple, l'œuvre culminante de l'art chrétien, la *Dispute du Saint-Sacrement :* on ne peut pas dire d'une manière absolue que la glorification du Sauveur en soit le sujet, mais, soit que l'on considère l'enchaînement des idées, soit que l'on s'attache à la disposition des personnes et des choses, selon qu'elles frappent le regard, le Sauveur glorifié en occupe le centre,

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 18.

il en est le cœur et la vie. En dehors des grandes compositions absidiales et de la représentation des sujets historiques, on en chercherait vainement une autre où la gloire du Fils de Dieu fût mise autant en relief. Voyez-le au milieu des cieux, dans une auréole de Chérubins, entouré de sa cour, où d'autres Anges, par la variété de leurs types, rappellent les hiérarchies qui les distinguent; où, après la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, qui occupent plus près de lui un rang à part, les patriarches, les prophètes, les apôtres, les martyrs, sont représentés par leurs types les plus illustres, et plus spécialement l'Église, par saint Pierre et saint Paul. Au-dessus, Dieu le Père n'apparaît dans son éternelle majesté que pour le couvrir de son ombre et faire comprendre que, dans l'unité d'une seule nature, leurs perfections sont les mêmes. Au-dessous de lui plane le Saint-Esprit qui, procédant de l'un et de l'autre, est ici plus spécialement représenté, à raison du sujet, comme envoyé par le Fils et se répandant sur l'Église, avec la doctrine évangélique, exprimée par les quatre Livres des Évangélistes soutenus dans les airs par un pareil nombre de petits Anges.

L'Église enseignante et sa doctrine vivifiante, résumées ici-bas par la foi au Sacrement d'amour, voilà, en effet, le véritable sujet de cet admirable tableau. L'Eucharistie implique tous les principaux mystères dont la connaissance est communément nécessaire au salut, l'unité divine et la distinction des personnes, l'Incarnation du Verbe, la Rédemption dont Jésus-Christ nous transmet les fruits par cet aliment sacré qui n'est autre que lui-même, sacrement au moyen duquel il renouvelle chaque jour le sacrifice accompli sur la croix, et nous en applique l'efficacité avec une profusion sans pareille.

La présence réelle de Jésus sur nos autels se combine avec son assistance souveraine et continue du haut des cieux où il est assis et où il règne à jamais.

Or, ce que nous voulons faire remarquer, c'est que cette figure de Notre-Seigneur, que l'on peut, à tant de titres, appeler une figure du Christ triomphant, est nue et dépouillée jusqu'à la ceinture. Ceci n'avait rien de nouveau, puisque, indépendamment de tous les exemples qui en sont donnés par Raphaël, par ses contemporains et ses prédécesseurs immédiats, nous avons vu qu'il en était ainsi fréquemment dès le XIIIe siècle. Nous revenons sur cette observation, afin de bien mettre en relief la différence des époques. Dans l'antiquité chrétienne, au milieu même de ses humiliations et de ses souffrances, le Christ conservait quelques attributs de sa grandeur : on en était venu, à l'inverse, à ne pas séparer des représentations de sa gloire quelque chose qui entretînt la componction par un certain souvenir de ce qu'il avait souffert. On pourrait,

il est vrai, essayer de n'y voir que l'imitation de l'antique et le goût du nu, s'il ne s'agissait que du xvᵉ siècle, puisque dès lors l'invasion avait eu lieu. Mais alors même, et sans contester ces influences, on peut assurer qu'elles ne seraient pas venues aussi tôt et n'auraient pas envahi jusqu'à l'école Ombrienne sur un pareil terrain, si les artistes n'avaient eu en vue une substitution, dont les deux termes ne peuvent mieux s'exprimer que par ces deux invocations : *Jesus admirabilis*, *Jesus amabilis.* Elles répondent à l'évolution qui s'était opérée au plus intime de l'esprit chrétien, dans ces régions où il règne et régnera sans affaiblissement jusqu'à la fin des temps, toujours pur des mélanges que l'esprit du siècle et l'esprit de chaque siècle ne répandent qu'en des régions moins élevées de l'atmosphère artistique.

FIN DU SECOND VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DEUXIÈME VOLUME.

DEUXIÈME PARTIE.

ICONOGRAPHIE GÉNÉRALE.

Pages.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE. 1

ÉTUDE Ire.

DU NIMBE.

I. Origine du nimbe. 6
II. Signification du nimbe. 9
III. Le nimbe devenu l'attribut de la sainteté. 15
IV. Nimbe crucifère. 20
V. Autres nimbes distinctifs. 25
VI. Nimbe carré. 29
VII. Nimbe polygonal. 33
VIII. Transformation du nimbe. 38
IX. Disparition du nimbe. 43
X. De l'auréole. 45
XI. Extension de l'auréole. 51

ÉTUDE II.

DES AUTRES SIGNES SYMBOLIQUES D'UN CARACTÈRE GÉNÉRAL.

		Pages.
I.	Des emblèmes en général	55
II.	Signes symboliques dans les Catacombes	59
III.	Signes symboliques de la deuxième période	65
IV.	Des couronnes	72
V.	Du livre et de son attribution au Sauveur	76
VI.	Du livre et de son attribution aux Apôtres et à l'Église	82
VII.	Du livre et de son attribution à la sainte Vierge et aux autres Saints	86
VIII.	Des rideaux	89

ÉTUDE III.

DISPOSITIONS SYMBOLIQUES.

I.	De la tête couverte ou découverte	91
II.	Nudité des pieds	94
III.	De la barbe	97
IV.	De la tonsure cléricale	100
V.	Positions respectives : le milieu	104
VI.	De la droite et de la gauche	107
VII.	Solutions proposées relativement à la droite et à la gauche	112
VIII.	Tailles respectives	116
IX.	Du nombre	119

ÉTUDE IV.

DE DIEU.

I.	Des images de Dieu : images naturelles	127
II.	Des figures de langage, et des manifestations métaphoriques	131
III.	Doctrine par rapport aux images de Dieu	134
IV.	Figures divines avant le VIIe siècle	137
V.	Figures de Dieu pendant le moyen âge	142
VI.	L'Ancien des Jours	145
VII.	Des signes et des attributs divins	151
VIII.	Dieu dans la Création	153
IX.	Apparitions divines	156
X.	Dieu dans les mystères évangéliques	159

ÉTUDE V.

DE LA TRINITÉ ET DE LA DISTINCTION DES PERSONNES DIVINES.

Pages.

I. Du Fils. 163
II. Du Saint-Esprit sous figure humaine. 169
III. Du Saint-Esprit en colombe. 173
IV. Où et comment représenter d'ailleurs le Saint-Esprit. 176
V. Les trois Personnes représentées différemment. 181
VI. Figures graphiques de la Trinité. 185
VII. Les trois figures humaines semblables. 189

ÉTUDE VI.

TYPE DU CHRIST D'APRÈS LES TRADITIONS.

I. Beauté du Christ. 198
II. Des images du Christ. 202
III. Les traditions écrites. 205
IV. Portraits du Christ réputés des temps apostoliques. 209
V. Image d'Édesse. 216
VI. Sainte Face. 220
VII. Saints Suaires. 224
VIII. Comparaison entre les traits des images produites par impression miraculeuse. 226
IX. Traits de la sainte Face en particulier. 231

ÉTUDE VII.

TYPE DU CHRIST DANS L'ART.

I. Origine des images du Christ. 235
II. Images symboliques. 239
III. Images primitives peintes. 241
IV. Images primitives sculptées ou gravées. 245
V. Convergence des images dans la ligne ascendante. 248
VI. Divergence des images dans la ligne descendante. 253
VII. Images du VIIIe au XIIIe siècle. 256
VIII. Meilleure constitution de type au XVe siècle. 259
IX. Exagération en force. 262
X. Règles pratiques pour un bon choix de type. 265

ÉTUDE VIII.

VÊTEMENTS, ATTRIBUTS ET EMBLÈMES DU CHRIST.

		Pages.
I.	Vêtements du Christ.	269
II.	Attributs du Christ.	273
III.	L'Agneau.	277
IV.	Le Poisson.	280
V.	Autres emblèmes du Christ.	282
VI.	Personnages figuratifs.	288

ÉTUDE IX.

DE L'ENFANT JÉSUS.

I.	Caractère de l'Enfant Jésus suivant les époques : simplicité, dignité, grâce.	291
II.	Jésus dans la première période de son enfance.	296
III.	Jésus dans la seconde période de son enfance.	300
IV.	Apparitions de l'Enfant Jésus.	304

ÉTUDE X.

LE DOUX JÉSUS.

I.	Notre-Seigneur dans les diverses phases de sa vie.	309
II.	Douceur de Jésus.	312
III.	Vie cachée de Jésus.	314
IV.	Jésus dans ses rapports avec les âmes, d'après le Beato Angelico.	316
V.	Jésus dans ses rapports avec les âmes, d'après l'école d'Overbeck.	320
VI.	Le Sacré-Cœur de Jésus.	323

ÉTUDE XI.

DE LA CROIX.

I	Esthétique de la Croix et du Crucifix.	329
II.	Croix primitives.	331
III.	Figures de l'Agneau et du Christ triomphant, associées à la Croix.	338
IV.	Des premiers Crucifix et des formes de la Croix.	342
V.	Croix du Crucifiement.	347
VI.	Croix vivantes.	352
VII.	Croix constituant un monument.	356
VIII.	Figures représentées sur la Croix, avec le Crucifix.	363
IX.	Figures représentées sur la Croix, à la place du Crucifix.	371

ÉTUDE XII.

JÉSUS SOUFFRANT.

		Pages.
I.	Le Christ pendant sa Passion. . . :	377
II.	L'*Ecce Homo*.	378
III.	Crucifix jusqu'au IXe siècle.	383
IV.	Crucifix du IXe au XIIIe siècle.	388
V.	Crucifix depuis le XIIIe siècle jusqu'aux temps modernes. . . .	395
VI.	Origine des trois clous et du voile roulé sur les reins.	399
VII.	Idée du Crucifix dans les temps modernes.	402
VIII.	Exécution du Crucifix dans les temps modernes.	405
IX.	Des *Pietà*.	408
X.	Des images commémoratives de toutes les phases de la Passion. .	413

ÉTUDE XIII.

JÉSUS TRIOMPHANT.

I.	De l'image principale du Christ suivant les époques.	416
II.	Où se place l'image du Christ triomphant.	419
III.	Caractère général des images du Christ triomphant.	422
IV.	Du Christ triomphant uni à son Église.	425
V.	Le Christ triomphant, avec des circonstances historiques. . . .	430
VI.	Le Christ triomphant, avec des emblèmes tirés de l'Apocalypse. .	434
VII.	Le Christ triomphant, en des conditions variées.	440
VIII.	Le Christ triomphant, représenté avec d'autres buts que sa glorification propre.	445

TABLE DES PLANCHES.

		Pages.
I.	Groupe de Panéas, d'après un sarcophage du IVe siècle. .	frontispice.
II.	Nimbes crucifères.	20
III.	Nimbes divers.	25
IV.	La Croix triomphante et la Passion, sarcophage du musée de Latran (IVe siècle).	73
V.	L'Incarnation décrétée.	79
VI.	Tonsures cléricales.	100
VII.	Descente du Saint-Esprit, miniature du Vatican.	116
VIII.	La Création et la Rédemption, sarcophage du musée de Latran (IVe siècle).	139
IX.	*Lumen de lumine*, marqueterie de Sienne.	165
X.	Création d'Adam et d'Ève, ivoire du cabinet Barufaldi. . . .	167
XI.	Saintes Faces.	231
XII.	Têtes de Christ.	241
XIII.	Baptême de Notre-Seigneur (Giotto).	258
XIV.	Le saint vieillard Siméon et l'Enfant Jésus (Fra Angelico). . .	294
XV.	La Croix triomphante et le Martyre, sarcophage du musée de Latran.	334
XVI.	Croix émaillée du Vatican, réduction de la croix de Velletri, etc. (VIIIe siècle).	340
XVII.	Fioles du trésor de Monza (VIe siècle).	344

		Pages.
XVIII.	Labarum, Croix et Crucifix primitifs.	346
XIX.	Croix en arbre, fresque attribuée à Giotto.	353
XX.	Christ triomphant, peinture des Catacombes (vᵉ siècle). . . .	421
XXI.	L'Ascension, frontispice d'un manuscrit du Vatican (xiiᵉ siècle).	432
XXII.	Christ glorifié par les Anges, sculpture italienne (xvᵉ siècle). .	445

TABLE DES VIGNETTES

GRAVÉES SUR BOIS.

Pages.

1. Trinité (Fresque du Mont Athos) 36
2. Face de l'autel de Vaison (Vaucluse) 62
3. Autel de Saint-Victor, face latérale 66
4. Autel de Saint-Victor, face principale 67
5. Fond de verre du Musée chrétien, au Vatican 68
6. Palmiers et Phénix 69
7. Homme et femme aux pieds du Christ, sur d'anciens sarcophages. 70
8. Verre gravé (Musée du Vatican) 83
9. Sceau d'Honorius III 115
10. Autel de Saint-Victor, à Marseille (Ensemble restitué) 120
11. La Vierge aux sept colombes (Miniature du xv[e] siècle) 123
12. Abraham prosterné devant Dieu accompagné de deux Anges . . 144
13. Trinité (xii[e] siècle) 146
14. Dieu Créateur (Michel-Ange) 148
15. Dieu Créateur (Chartres) 155
16. Dieu envoyant saint Pierre au secours des chrétiens (Miniature du xv[e] siècle) 158
17. Trinité à figures humaines dissemblables (Miniature du xv[e] siècle). 171
18. Trinité couronnant la sainte Vierge (Sculpture de Verrières, xv[e] siècle) 172
19. Le Saint-Esprit sous figure de colombe dilatée (xiv[e] siècle) . . . 175
20. Saint-Esprit en colombe du Bénédictional de Saint-Œthelwold (x[e] siècle) 176
21. Les sept Dons du Saint-Esprit (Psautier de saint Louis) 181
22. Trinité et Rédemption (Miniature du xii[e] siècle) 184
23. La Trinité représentée par trois cercles 187
24. Trinité représentée par une tête à trois figures, et une combinaison du triangle et des trois cercles 188
25. Trinité représentée par trois figures semblables (Miniature d'Herrade, xii[e] siècle) 191

Pages.

26. Trinité avec le Saint-Esprit en colombe (Miniature du xve siècle). 193
27. Les trois Personnes divines semblables, avec des attributs distinctifs (Miniature du xive siècle). 196
28. Monnaie de Basile Ier (ixe siècle). 247
29. Monnaie de Constantin VII (xe siècle). 247
30. Monnaie de Jean Zimiscès (xe siècle). 247
31. Fresque de Salamine. 254
32. Verge de Moïse, en forme de croix. 276
33. Agneau triomphant (Musée de Cluny, xiiie siècle). 278
34. L'Enfant Jésus dans l'hostie consacrée (Miniature des *Emblemata Biblica*). 307
35. Jésus en Pèlerin (Fresque de Fra Angelico). 319
36. Pierre gravée, du musée Barberini. 333
37. Graphite du Mont Palatin. 343
38. Relique du Titre de la Croix, à Sainte-Croix *in Jerusalem*. . . 351
39. Croix de Clairmarais, très réduite. 362
40. Croix d'Abetze. 365
41. Croix émaillée du xiiie siècle. 366
42. Christ vêtu sur la Croix (Couverture d'évangéliaire en ivoire). 384
43. Crucifix de Lothaire. 387
44. Crucifix Debruge (xiie siècle). 390
45. Crucifix à longue robe (xiie siècle). 390
46. Le Christ prêtre et roi sur la Croix (Miniature des *Emblemata Biblica*) 392
47. Crucifix contourné (xive siècle). 396
48-49. Autres crucifix contournés (Miniatures du xive siècle). 398
50. Fac-simile du clou conservé à Sainte-Croix *in Jerusalem*, à Rome. 399
51. *Pietà* des Heures de Thielman Kerver. 410
52. Christ Pantocrator, à Salamine. 418
53. Jésus triomphant élevé sur le firmament (ive siècle). 427
54. Christ triomphant à cheval (Fresque d'Auxerre). 438
55. Christ foulant aux pieds le lion et le dragon. 444

ERRATA.

Page 21, ligne 12, *pl.* I, lisez *pl.* II.

Page 30, note, ligne 7, *pl.* II, lisez *pl.* III.

Page 101, note 4, ligne 4, *pl.* XV, lisez *pl.* XVI.

Page 140, ligne 6, *pl.* XIV, lisez *pl.* XV.

Page 252, ligne 21, *de l'exprimer*, lisez *de s'exprimer*.

Page 278, titre de la vignette, XVIIIe *siècle*, lisez XIIIe *siècle*.

Page 326, ligne avant-dernière, *l'affection*, lisez *l'affectation*.

Page 332, ligne 20, Τ, lisez Γ.

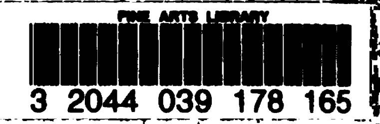
Page 334, ligne 33, *pl.* V, lisez *pl.* IV.

Page 380, ligne 26, *pl.* V, lisez *pl.* IV.

Page 431, ligne 38, *pl.* V, lisez *pl.* IV.

Page 442, ligne 25, transporter *auquel nous la comparons* après le mot *ivoire* à la ligne suivante.

Poitiers. — Typographie de Henri OUDIN, rue de l'Éperon, 4.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 178 165